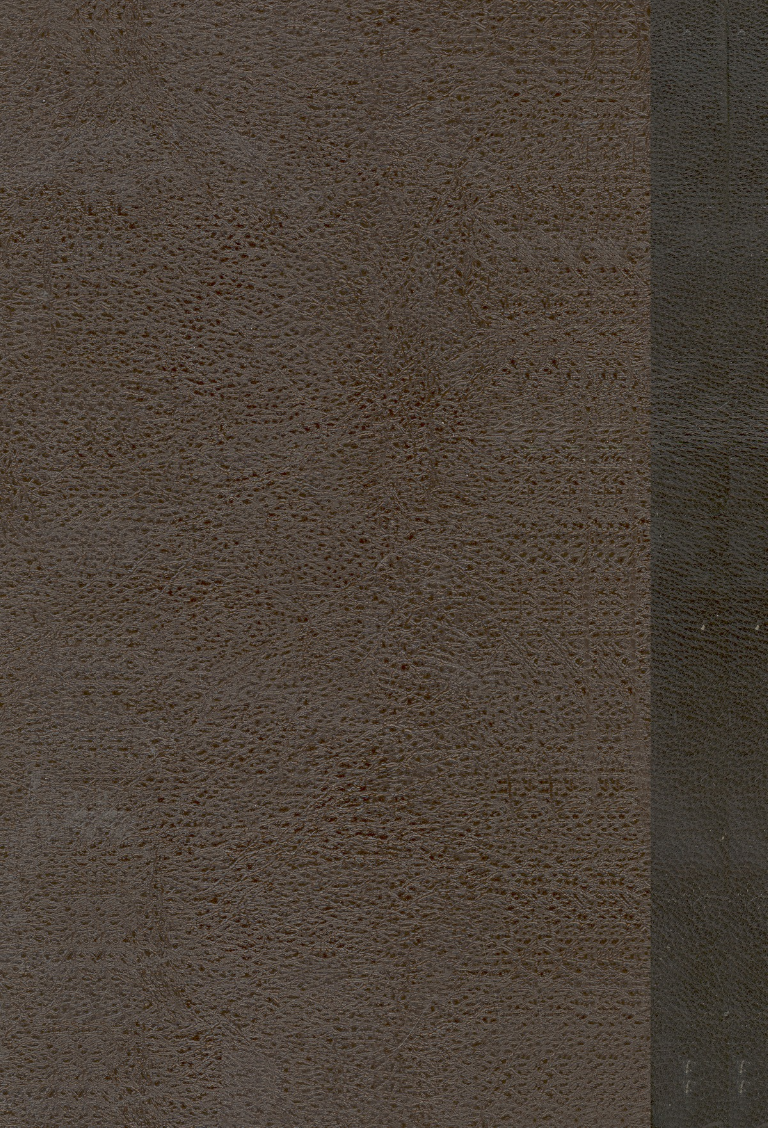




مجلة
البلاغة المقارنة
العدد السابع عشر، ١٩٩٧

الأدب والأنثروبولوجيا في أفريقيا

• **الطباعة** : دار إلياس العصرية بالقاهرة
• **سعر العدد** : في جمهورية مصر العربية: عشرة جنيهات
في البلاد الأخرى (بما فيه تكاليف البريد الجوي)
الأفراد: عشرون دولاراً : المؤسسات: أربعون دولاراً
الأعداد السابقة متوفرة بالسعر المذكور.

• أعداد **ألف** السابقة ناقشت المحاور التالية:
ألف ١ : الفلسفة والأسلوبية
ألف ٢ : النقد والطليعة الأدبية
ألف ٣ : الذات والآخر: مواجهة
ألف ٤ : التناص: تفاعلية النصوص
ألف ٥ : البعد الصوفي في الأدب
ألف ٦ : جماليات المكان
ألف ٧ : العالم الثالث: الأدب والوعي
ألف ٨ : الهرمينوطيقا والتأويل
ألف ٩ : إشكاليات الزمان
ألف ١٠: الماركسية والخطاب النقدي
ألف ١١: التجريب الشعري في مصر منذ السبعينات
ألف ١٢: المجاز والتمثيل في العصور الوسطى
ألف ١٣: حقوق الإنسان والشعوب في الأدب والعلوم الإنسانية
ألف ١٤: الجنون والحضارة
ألف ١٥: السينمائية العربية: نحو الجديد والبديل
ألف ١٦: ابن رشد والتراث العقلاني في الشرق والغرب

• **المراسلة والاشتراك على العنوان التالي:**
مجلة **ألف**، قسم الأدب الإنجليزي والمقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة،
ص.ب ٢٥١١، القاهرة، جمهورية مصر العربية.
ت : ٣٥٧٥١٠٧ فاكس: ٣٥٥-٧٥٦٥ (القاهرة).
البريد الإلكتروني : ALIFECL@ACS.AUC.EUN.EG

المحتويات

القسم العربي

القسم الإنجليزي

صوتك هذا ؟
إنني أكاد أن ألمسه
أكاد أن أنْشَقَ في غصونه
رائحة الأرض، وعرق الجبال
أكاد أن أسمع في خفوقه
تدفق الكونغو العظيم بالمياه
صوتك يا أفريقيا
هذا الذي يهزني هز الأعاصير صداه

— محمد الفيتوري

...منخرطا — لفائدة كل من الأغراب بالفعل والأفارقة المستلبين — فيما هو حدث متزامن لاستقراء التاريخ والميثولوجيا والأدب في مسيرة مستمرة لإدراك الذات [الأفريقية] والتي تبدو لاضطرابها المؤقت وكأنها قد أقنعت الكثيرين بعدم تواجدها أو لاجدواها في واقع العالم المعاصر.

— وُلي سوينكا (مترجم عن الإنجليزية)

الأدب والأنثروبولوجيا في أفريقيا

القارة الأفريقية مصدر غني من مصادر الثقافة الإنسانية، ومع هذا فإن تراثها — كعناصر أخرى في ثروتها — قد أُستغل، شُوّه، قُلل من شأنه، أو انتحله آخرون. وفي عصر يرفع راية العولمة والتعددية الثقافية، لا بدّ من استكشاف أنساق معيشية بديلة وأنماط مغايرة من الإبداع. وإذا كانت المعمورة تتوحد فعلاً، فلا مفرّ من أن يكون ذلك على قاعدة اسهام كل بقعة فيها في تشكيل ملامح هذه الوحدة الجامعة، ولا يصح أن تنطلق "الوحدة" من هيمنة جزء من العالم على غيره. وبناء على هذا ينبغي تسليط الضوء على أنظمة فكرية مهمشة، مستبعدة، أو ممثلة تمثيلاً خاطئاً ومجحفاً. ومن المهم إدراك أن البلاغة — بمعنى البعد الجمالي في التشكلات الثقافية — هي، في التحليل الأخير وأينما وجدت، نابعة من حضارة قوم ما وروح شعب في مرحلة تاريخية معينة، ولا يصح أن تتحدث جماليات جماعة ما باسم الإنسانية المطلقة وتجعل من معاييرها ميزاناً للبلاغة. ولهذا فالبعد الأنثروبولوجي ضروري في فهم الأدب، كما أن البصيرة الأدبية ضرورية في استيعاب الخطاب الأنثروبولوجي والإثنوغرافي. وكثيراً ما تتقاطع الأنثروبولوجيا بالأدب، صدفةً أو تصميماً، لتعمِّق فهمنا لأنماط السلوك.

وفي هذا العدد نستخدم "أفريقيا" للدلالة على القارة بأجمعها، ما يقع منها جنوب الصحراء الكبرى وما يقع شمالها؛ كما أن استخدامنا لمفهوم "الأدب" يتضمن النص المكتوب الذي أبدعه فرد متعين والنص الشفوي الذي أبدعه جماعياً الخيال الشعبي. إن معظم المشاركين بأقلامهم في ألف ١٧ — وهو عدد مخصص لأفريقيا من مجلة تصدر في أفريقيا — أفارقة بطبيعة الأمر، وهناك أيضاً مساهمون من القارات الأخرى (آسيا، أمريكا، أوروبا). وتغطي المقالات والمقابلات والشهادات والترجمات والصور في هذا العدد مناطق جغرافية مختلفة من أفريقيا: شمالها وشرقها وغربها وجنوبها؛ إلا أنها لا تتصدى لكل بلد، فالعدد ليس إلا خطوة محفِّزة لمشروع أوسع وأبعد لفهم الحضارة الأفريقية. وبالإضافة يقدم هذا العدد دراسات مقارنة بين آداب أفريقية على درجات متباينة من التجانس، كما يقدم دراسات مقارنة بين أدب أفريقي وغير أفريقي مع احترام خصوصية كل منها، قناعةً منا بأن الاستيعاب الصحيح يحتاج إلى قياس فكري ومنظور مقارن.

و**ألف** مجلة سنوية (تصدر في الربيع) وتنشر مقالات مكتوبة باللغة العربية والإنجليزية (والفرنسية أحياناً) وهي تتبع نظام التحكيم التخصصي المتعارف عليه في الدوريات الأكاديمية. وكل عدد يرحّب بمقالات نقدية أصيلة، نظرية أو تطبيقية أو مقارنة، تلقي ضوءاً على أدبيات وبلاغيات محور محدد. وستدور محاور الأعداد القادمة حول :

ألف ١٨ : الخطاب الثقافي بعد الاستقلال في جنوب آسيا

ألف ١٩ : الجنسانية والمعرفة: إسهام المنظور الجنساني في صياغة المعارف

ألف ٢٠ : النص الإبداعي ذو الهوية المزدوجة: مبدعون عرب يكتبون بلغات أجنبية

تجليات أسطورية للصحراء الأفريقية الكبرى
في الرواية العربية

صلاح صالح

تمهيد

تشكل الصحراء الأفريقية الكبرى حالة فريدة في أشكال اليابسة الأرضية من حيث المظاهر التضاريسية والأحوال المناخية؛ فهي أكثر صحارى العالم اتساعا، وأكثرها تجسيداً للحالة الأنموذجية للتصحر. ويرجع هذا إلى ندرة المياه، والتباعد الشديد بين أوقات سقوط المطر، وعدم خضوع سقوطه لأي نظام يجعل توقعه في حدود الممكن، كما يرجع إلى احتواء هذه الصحراء على جميع المظاهر التضاريسية للتصحر؛ ففيها مساحات هائلة من الصحارى الرملية المتحركة، كما هو الشأن في بحر الرمال الليبي الكبير؛ وفيها مساحات أخرى من الصحارى الحجرية، والصحارى المحصبة، والجبال الصخرية التي يبلغ ارتفاع بعضها أكثر من ألفي متر عن سطح البحر، والكتل الصخرية ذات التشكيلات العجيبة. وتتوزع في بقاع هذه الصحراء المترامية الواحاتُ الرملية والواحات الصخرية على حد سواء؛ وعلى أطرافها تمتد البوادي وأشباه البوادي، كما أنها تتصل بالغابة المطيرة الواقعة حول خط الاستواء بمساحات هائلة من مناطق السهوب التي يتراوح غطاؤها النباتي بين السافانا الطويلة والأحراش والأجمات المتباعدة، وصولاً إلى الغابات المطيرة في أواسط القارة. وقد سُجلت فيها أعلى درجة حرارة على سطح الكرة الأرضية، وهي (٥٨) درجة مئوية في الظل. وهذه الحرارة تنخفض شتاء وليلاً إلى ما دون الصفر المئوي[١]. وحين تحظى هذه الصحراء بأمطار نادرة يكون هطول هذه الأمطار ثلجياً في مناطق المرتفعات[٢]. وهي لذلك تعرف أعلى فروق حرارية على سطح الكرة الأرضية بين الصيف والشتاء من جانب، وبين الليل والنهار من جانب آخر.

إن ذلك كله جعل العيش في الصحراء أمراً في غاية الصعوبة، أو بالأحرى قريباً من المحال، لا بالنسبة إلى البشر فحسب، ولكن بالنسبة إلى معظم الكائنات الحية. فالمناطق الواقعة في إطار التصحر الكامل لا تضّم أي شكل من أشكال الحياة، شأنها شأن مناطق الرمال المتحركة على سبيل المثال، وإنما تتراجع أشكال الحياة النباتية والحيوانية البرية إلى مناطق الصحارى المحصبة والحجرية والبوادي وأشباهها. هذا بالإضافة إلى مناطق الواحات بطبيعة الحال. وهذا ما استتبع توجُه الأنشطة البشرية التقليدية إلى هذه المناطق، في حين بقيت مناطق الرمال المتحركة في منأى عن الأنشطة الإنسانية، إلا حين يضطر بعض الضالين أو بعض المسافرين والمغامرين إلى جعلها معبراً إلزامياً يؤدي في معظم الأحيان إلى ابتلاع من يغامر بممارسة اجتيازه.

والصحراء الكبرى لم تصبح صحراء دفعة واحدة؛ فبقايا المجاري المائية، ووفرة الأحافير ذات المنشأ البحري، والرسوم الكثيرة التي وجدت على جدران الكهوف المكتشفة في أعماق الصحراء، وخصوصاً في منطقة تاسيلي في ليبيا، تشير جميعا إلى أزمنة كانت الصحراء فيها منطقة مزدحمة بالمراعي وصنوف الحيوان التي لا يستقيم وجودها خارج دائرة المصادر المتمتعة بوفرة في المياه والنبات[٣]. غير أن وضع أرقام حتى لو كانت تقريبية، للمراحل التي كانت فيها الصحراء خارج إطار التصحُر، أمر في غاية الصعوبة، وخصوصاً أن تاريخ الذين سكنوا الصحراء الكبرى في المراحل التي سبقت استيلاء الرومان على الشمال الأفريقي تاريخ يتسم بقدر كبير من الغموض[٤] نتيجة لافتقاد الوثائق والوسائل المادية التي تمكن الباحث من معرفة الحقائق الكبرى، ونتيجة لكثرة الأقوام والشعوب والقبائل التي قطنت الصحراء في حقب متداخلة زمانياً ومكانياً، على نحو يصعب معه تعيين هذه الحقب، كما يصبح وجود بعض الشعوب رهنا بالظنون والترجيحات والأسطورة؛ فالدليل الوحيد على وجودها مجرد إشارات عابرة منقولة مشافهة من جيل إلى جيل، دون أن يتمتع وجودها بعمومية الانتشار والحدود المقبولة من التناسق الخاص بين الإشارات التي يمكن عدُها مصدراً للمعلومات التي يأخذها المؤرُخ في الحسبان. وقد أسهم هذا في ترسيخ إيمان معظم الصحراويين الحاليين بأن السكان الأصليين للصحراء في الأزمنة الغابرة كانوا من الجنّ، وأنّ هؤلاء انتقلوا إلى عالم الخفاء نتيجة لعدد من الخيانات المتكررة التي مارسها الإنسيون في تلك الأزمنة؛ هذا بالاضافة إلى إيمانهم بأن القبيلتين الإنسية والجنية انحدرتا في الأصل من صلب واحد[٥].

لا يتوافر لدى المؤرخين ما يساعدهم على مقاربة الحقائق الاحتمالية الخاصة بالأصول السلالية للصحراويين القدماء، كما هو الشأن بالنسبة إلى النوبيين الحاليين في جنوبي مصر، والجرمنت القدماء في وسط الصحراء، والطوارق في منطقة الهوجار جنوبي شرقي الجزائر على سبيل المثال، وخصوصاً ما تعلّق بالجرمنت الذين يرتد إليهم أصل الفراعنة وفقا لبعض الآراء[٦]، أو أصل الطوارق وفقاً لآراء أخرى؛ هذا بالإضافة إلى الآراء الأخرى التي تذهب إلى القول بالانقراض الكامل لشعوب الجرمنت بعد انحدار دولتهم أمام هجمات الرومان الذين لم يكتفوا باحتلال الشاطىء الجنوبي للبحر المتوسط كله، وإنما لاحقوهم إلى أعماق الصحراء، وساعدهم في ذلك عرباتهم الحربيّة السريعة الخفيفة، التي مكّنتهم من إبادة أي تهديد مصدره عمق الصحراء[٧].

الصحراء والتخييل الفنّي

من الطبيعي أن يكون لكل بنية جغرافية قدرتها الخاصة على إثارة الخيال الفني بطريقة أو بأخرى. وماسيتم ذكره يتعلق بقدرة الصحراء على إثارة المخيلة البشرية عموماً، وليس التخييل الفني فحسب؛ فإن ذلك سيكون في إطار التمايز النوعي، وليس في إطار التفاضل الكمي بين بيئة وأخرى. لأنّ فعاليات التخييل الفني وآليات صدوره عن بيئة جغرافية تخضع لعدد كبير من العوامل والآليات المتراكبة، التي تخرج عن نطاق اهتمام هذه المادة. ومع ذلك فلابد من الإشارة إلى بعض الأدوار التي تلعبها الصحراء في إطار علاقتها بالتخييل، بوصفها حاضناً له ومحرضاً على إطلاقه إلى حدوده القصوى، مع التذكير

بالخصوصية الشديدة التي تشدُ الجذور الأولى للثقافة العربية وللُغة العربية أيضاً إلى الصحراء، في الاتجاهين الفني والديني الفكري؛ فالشعر العربي الجاهلي، والدين الإسلامي، ولدا في بوادي نجد، وبطاح الجزيرة العربية، التي تشكل مع الصحراء الإفريقية إقليماً جغرافياً واحداً لا يفصل أحد شطريه عن الآخر سوى البحر الأحمر الذي لا يشكُل أكثر من شريط مائي شديد الضيق إذا ما قيس بالاتساع الهائل للصحراء.

فهنالك:

١- تلك المساحة الهائلة من اليابسة التي تمكّن البصر- بسبب جوُها الجاف- من استشراف الآفاق والأمداء المسرفة في البعد، وتمكنه أيضاً من استشراف الفراغ السماوي بصورة مثالية، بحيث يجد فيها الإنسان نفسه كائناً متناهياً في الصغر والضآلة، داخل عالم غير متناهٍ في الاتساع. ولذلك يتجاوز إبراهيم الكوني تسمية الصحراء إقليماً أو قارة، ويسميها كوكب الصحراء، وذلك في عدد غير قليل من المواضع[٨].

٢- ذلك التطرُف المناخي الذي لا نجد مثيلاً له في أي مكان آخر على سطح الكرة الأرضية، فالفروق الحرارية هائلة بين الليل والنهار، وبين الصيف والشتاء، كما سبقت الإشارة، بحيث يجتمع في مكان واحد، الحرُ الشديد والقرُ الشديد، ولا يفصل بينهما سوى عدد قليل من الساعات، تبعاً لطول النهار وقصره. والمطر لا يسقط فيها إلا نادراً؛ وحين يسقط فإن سقوطه يكون مدمراً نتيجة لما يحدثه من فيضانات وسيول. والعواصف الرملية عواصف عنيفة إلى أقصى الحدود؛ فهي تستطيع دفن قرى وواحات بأكملها، بواسطة كثبان الرمال المتحركة التي تشكل جبالاً هلالية متفاوتة الأحجام، يبلغ ارتفاع بعضها في بحر الرمال الليبي الكبير والربع الخالي في الجزيرة العربية أكثر من أربعمئة متر، ويصل البعد الأقصى بين طرفيه إلى حوالي خمسة عشر كيلومتراً. وتسير هذه الجبال الهائلة وفق اتجاه الريح وبسرعة متوافقة مع سرعتها[٩]. وهذا التطرف في الظواهر المناخية لا يستطيع الصحراويون أن يجدوا له تفسيراً مقنعاً خارج التفسير الأسطوري أو الخيالي اللذين يصُبان مباشرة في التخييل الفني؛ فالتفسير العلمي على سبيل المثال، لبعض الظواهر والحالات في الصحراء، لا يختلف عن التفسير الأسطوري من الناحية الشكلية، كما في تفسير وجود المياه في آبار الصحراء الكبرى، حيث يردُ التفسير العلمي وجودها إلى زمن جيولوجي سحيق يتجاوز ملايين السنين، كانت فيه الصحراء الكبرى مركزاً للقطب الجنوبي قبل انفصال القارات بعضها عن بعض، واتخاذها الشكل الحالي[١٠]، خلافاً لما هو شائع بخصوص حصر تغذية هذه الآبار بواسطة مياه الأمطار التي لا تستطيع الكميات النازلة منها عبر مئات السنين سوى تغطية جزء يسير مما يتم استهلاكه؛ هذا في حين يذهب التفسير العلمي الأدق المشار إليه إلى وجود المياه داخل الصخور ذات القوام الإسفنجي، منذ كانت الصحراء والقارة الإفريقية بكاملها في منطقة القطب الجنوبي.

٣- تلك الخصوصية المشهدية الفريدة التي تتمتع بها الصحراء في إطار التضليل وتفتيت اليقين بما تراه العين من خلال تأثير السراب، وفي أثناء هبوب العواصف الرملية وانتقال الجبال وابتعاد الآفاق واقترابها؛ فعندما تفقد العين إمكانيةَ حسم الشك القائم بين الحقيقة وخلافها، وهي التي اعتاد الإنسان الاستعانة بها من أجل التثبُت مما هو مشكوك فيه عندئذٍ تختلط الحقائق بالأوهام، *وتنطلق المخيلة -من ثم- لرسم مشاهد ومرئيات داخل*

الظاهرة السرابية لا وجود لها إطلاقاً.. تدفع الذين تعاملوا طويلاً مع هذه الظاهرة إلى التشكيك في وجود كل شيء، والإيمان بوجود كلُ شيء في الوقت نفسه.

إن حالات زيغ البصر الناجمة عن تأثيرات الظاهرة السرابية وغيرها، وما تُخلفه في الوعي من أثلام، تجعل المناخ مهيأ لأن تستثمر المخيلة البشرية التخييل الواقعي، حيث يصبح تناول الظاهرة السرابية فنياً تخييلاً مزدوجاً مضاعفاً، أو تخييلاً للتخييل، بوصف جميع ما تراه العين في نطاق السراب مجرد تخييل صرف.

٤- اكتظاظ الصحراء بعدد من العلامات ذات الطابع الثقافي، وارتباطها بثقافات المنطقة والأديان السماوية؛ فالإسلام ولد في قلب الصحراء، وولدت المسيحية على أطرافها، وشكلت بعض الصحارى مكاناً مثالياً لخلوات بعض الرهبان وبناء بعض الأديرة. وكذلك شكّلت صحراء سيناء في الثقافة التوراتية معبراً وموضعاً للتيه اليهودي المشهور، وموضعاً كذلك لالتقاء الإنسان بالخالق، ونزول الوصايا العشر. والصحراء الكبرى تضمُ جميع ما خلفه الفراعنة من أوابد، تشكل تحديا للعقل الإنساني المعاصر، وحافزاً للإبداع واتقاد الفكر وتوثبات الخيال. وتضمُ الكهوف المنتشرة على مساحات كبيرة في وسط الصحراء عدداً لا يحصى من الرسوم التي قدمت للمؤرخين والجيولوجيين والأنثربولوجيين مادة ثمينة إلى أقصى الحدود، مكنت المؤرخين ودارسي الجيولوجيا من تقديم براهين مادية على ما كانت عليه الصحراء من خصوبة شاملة، ومكنت الأنثربولوجيين من النفاذ إلى عوالم شديدة النأي والإيغال في الماضي السحيق، وشديدة الغنى والثراء بما تحيل إليه من أشكال العيش البشري الأول.

تصعب طبعا عملية الإحاطة بكل ما تستطيعه الصحراء من تحفيز المخيلة الإنسانية على التوثب والانطلاق، وخصوصاً أن المواقف الإنسانية من الصحراء قد تتعدد بتعدُد المتعاملين معها، وتختلف تبعاً للعلاقة التي يمكن أن تكون قائمة مع ذلك الامتداد المقفر العجيب؛ فالساكن فيه غير الذي تضطره الظروف إلى المجيء إليه أو إلى اجتيازه؛ وأبناء الصحراء يرونها بعيون تختلف عن عيون أبناء سواها من المناطق الأخرى، وتختلف عن عيون الباحثين فيها عن الثروات الباطنية والكنوز؛ وذلك كلُه يؤثر سلباً أو إيجاباً، وقوة أو ضعفاً، وخموداً في آلية التخييل على المستويات كافة.

الرواية العربية والصحراء الإفريقية الكبرى

في الحقبة التي شهدت ظهور الشعر الجاهلي في صحراء الجزيرة العربية وازدهار الحوار الفكري الذي توجه ظهور الإسلام، لم تكن الصحراء في الجانب الإفريقي تضُم شيئاً مميزاً ومهماً من هذا القبيل. وربما عاد السبب في هذا ببساطة إلى خلو الرقعة الكبرى من كثافة سكانية كافية لإنشاء ثقافة وإنتاج آثار إبداعية مهمة في تلك الحقبة. وربما عاد السبب إلى أن ما ازدهر في الصحراء العربية وجد سبيله إلى التدوين والانتقال إلى العصور اللاحقة، *في حين لم يحظ ما كان محتمل الحدوث في الصحراء الإفريقية بالسبل الكفيلة* بإيصاله إلى عصرنا الحالي. ولكن ذلك لا ينفي أن للصحراء الإفريقية الكبرى خصوصيتها

الثقافية، وأساطيرها وحكاياتها المنقولة مشافهة من جيل إلى جيل، ولها - فوق ذلك- ما تم اكتشافه مؤخراً في أعماق مجاهلها ومفازاتها من رسوم ترجع إلى مراحل مختلفة من التاريخ الخصيب، إضافة إلى بعض المدونات التي تلقي الضوء على تنوع المشارب الثقافية التي أسهمت في صياغة جملة البنى الفكرية والمعتقدية والاجتماعية للقبائل التي لاتزال تعيش في الصحراء الكبرى حتى هذه الأيام.

ولا شك في أن الحزام المستعرض الكبير الذي تشغله هذه الصحراء بين المجالين المائيين، الأطلسي غرباً، والهندي شرقاً، يشكل فاصلاً طبيعياً بين نصفي القارة الإفريقية، الجنوبي والشمالي، وحاجزاً جعل التمازج بين هذين النصفين إثر اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح تمازجاً "هشاً" ينضح بالرخاوة والقابلية للانفصام، ليس نتيجة لما يمكن زعمه من فروق عرقية بين البيض أو "السمر" في الشمال، والسود في الوسط والجنوب، ولكن نتيجة لاختلاف الثقافات التي نهلت منها كل جهة، ونتيجة لتوجهات المصالح الاقتصادية الكبرى لسكان الشمال الذين ارتبطوا بالعالمين العربي والإسلامي عبر الدين، وارتبطوا بالغرب الأوروبي خلال قرون طويلة عبر الإطلالة على المتوسط والمنازعات الاستعمارية، وعبر قرون متعددة من تجارة الرقيق والذهب والعاج، وجميع ما كانت تنتجه القارة، في حين انكفأ وسط القارة على نفسه عقوداً طويلة من الزمن، انتهت بازدهار العلاقات التجارية بين العرب والشطر الشمالي من شرق القارة الإفريقية، والاستعمار الغربي الذي بدأه البرتغاليون في مناطق متعددة من السواحل الغربية والجنوبية، إثر اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح.

ولم نشر إلى ما أشرنا إليه بقصد عرض معارف عامة لا شأن لها بالموضوع؛ فالروايات العربية التي اتخذت الصحراء الإفريقية الكبرى مجالاً أو موضوعاً، أشارت إلى تنوع المشارب والمؤثرات الثقافية التي عملت على تكوين سكان الصحراء. وأشارت أحياناً إلى تنافرها واضطراب تجانسها المنشود. وهذا التنافر جعل حياة الصحراء تبدو دائمة الاضطراب، بحيث يتضافر العاملان الثقافي والمناخي معاً لطبع حياة سكان الصحراء الكبرى بذلك الغموض الخاص، وذلك الترحُّل الدائم في المجال المكاني، وذلك النَّوَسان الذي يبدو اليوم أزلياً بين التصورات الخرافية المنحدرة عن أصول إفريقية خالصة ضاربة في القدم من جهة، والمعتقدات الإسلامية التي تتجلى بشكل أساسي في ممارسة شعائر العبادة من جهة أخرى.

ربما كان النظر إلى الصحراء الكبرى بمعزل عن أساطيرها أو عن وجودها الأسطوري أمراً شبه محال؛ لأن كلّ ما فيها يبدو خارقاً للمعتاد، كالمناخ والتضاريس والحيوان والنبات. وقد عاش الناس أزمنة طويلة جداً يتأملون ذلك الخلاء الخرافي، باحثين عن تفسير لوجوده، وعن تفسير لوجودهم فيه. وجميع التفاسير صبت في إطار لعنة أسطورية حلت على مساحة أسطورية فأخرجتها عن الأنساق الجغرافية الصالحة للعيش، بحرمانها من أهم أسباب الحياة (الماء)، وأبقتها نوعاً من الشهادة الدامغة على جبين كوكب الأرض، تذكر أبناءها بميراثهم المرعب الطويل من السخط الإلهي، والحرمان والعقاب الذي لا يكفي إنزاله بجيل واحد، ولا حتى ببضعة أجيال، لشفاء غليل الآلهة وأهل الخفاء والأقدار من الانتقام. لقد ولد العقاب منذ الأزل. وسيبقى مع أبناء الصحراء إلى الأبد، لا يشفع لهم ما تشبعت به أجيالهم المتلاحقة من عذاب وآلام، ربما لم يتحملها شعب آخر؛ إذ لا مهرب منه إلا بالموت والعودة

إلى "واو" الحلم، والمآل الجميل، والفردوس المفقود الذي يستحيل بلوغه خارج الموت.(١١)

وقد تفاوتت الروايات العربية التي تناولت الصحراء الأفريقية الكبرى في إيلاء أساطير الصحراء أو الوجود الأسطوري للصحراء أهمية مركزية أو عابرة، ولكن قلما مرت رواية بهذه الصحراء دون أن تلتفت إلى شيء من التغريب الأسطوري أو الابتعاد ببعض ما تضمُه الصحراء عن العوالم المألوفة في الأمكنة الأخرى وأحياناً في الصحراء نفسها، مهما كان موضوع الرواية.

فجمال الغيطاني على سبيل المثال في "الزويل"، التي تجري أحداثها في الصحراء المصرية، والتي يكرسها المؤلف للحديث عن رجال الأمن السريين، الذين ترى الرواية أنهم يشكلون عشيرة واحدة منتشرة في كل أنحاء العالم، ويتقمص أفرادها مختلف الأدوار، ابتداء من ماسحي الأحذية، وبوابي العمارات، وعمال المطاعم والمقاهي، والبدو، وانتهاء بالجنرالات ورؤساء الحكومات والدول - هذه الرواية لا تخلو من العناصر الأسطورية أو محاولة الأسطرة، وأحياناً افتعالها، سواء تجلى ذلك في ممارسة الطقوس، كالحج العجيب الذي يقوم به الزويليون إلى جبل صحراوي عظيم على هيئة تمساح(١٢)، أو تجلى في بعض العادات الغريبة، كالأطعمة التي يطعمونها لأسراهم أو "ضيوفهم" الإلزاميين(١٣)، والشيخ "صهيج" الذي لم يستطع أحد من الزويليين رؤية وجهه إطلاقاً، بسبب لثامه. وحين أصر أحد الشباب على رؤية وجه الشيخ استجاب وأدار ظهره للآخرين لكي ينفرد الشاب برؤية الوجه، فما كان من الشاب إلا أن مات فور انكشاف اللثام عن وجه الشيخ(١٤) وكأن الكاتب يريد من خلال ذلك أن يشير إلى أن وجود الأقنعة الراهنة التي يختفي خلفها مدعو البطولة والمسؤوليات الكبرى وأصحاب الألقاب العظيمة في أجهزة الدولة وماشابه ذلك، أقل أذى من نزع هذه الأقنعة؛ فانكشاف الوجه الحقيقي لهؤلاء أمر مرعب بحجم الحقيقة.

وفي هذا الإطار لابُد من التساؤل حول الحدود التي تقف عندها الأسطورة، ومتى تكون الأسطورة أسطورة، ومتى تكون غير ذلك، لاسيما في منطقة الصحراء الكبرى التي لم تلق مع شعوبها أي نوع من أنواع الاهتمام العالمي إلا في وقت متأخر، قياساً إلى المناطق الأخرى من العالم. فظلت أساطيرها مدفونة في أمداء الرمال الأبدية، تحتفظ ببعضها ذاكرة الصحراويين التي تتماهى في أحيان كثيرة مع ذاكرة الرياح الصحراوية الهوجاء من ناحية تضييع الملامح السابقة، ومحو التخوم، وطمر عوالم كاملة، وتعرية عوالم أخرى، دون أن يخضع ذلك التقلُب المندفع العنيف إلى أي ضابط.

لقد مكننا الاهتمام المحلي والعالمي بعوالم الصحراء وتاريخها البعيد، وبخاصة إثر اكتشاف رسوم الكهوف، من الاطلاع على بعض الصياغات ذات الطابع الأسطوري لعناصر مختلفة من عوالم الصحراء، مع ذلك لا يمكن الذهاب إلى عدّ كلُ ما يفارق المألوف أو الحقيقة الاحتمالية من النواحي العلمية والاجتماعية والتاريخية، مجرد أساطير؛ فالأسطورة لا تصير أسطورة ما لم تلتزم بنية واحدة في العمومية، وفي الصيغة الكلية، وليس في التفصيلات، لدى جماعة أو شعب سلالي، أو مجموعة من الأقوام؛ ويتم تناقلها والحفاظ على قوامها الأساسي عبر الأجيال دون أن ينتابها التغيير، ودون أن تشكل تطابقاً محتملاً مع حقيقة محتملة.

وهذا التصور المقترح للأسطورة مستقرأ من أغلب الميثولوجيات المشهورة في العالم

القديم، "كالإغريقية والرومانية والسورية والفرعونية والعربية القديمة والفارسية والهندية إلخ".

وعلى هذا الأساس تخرج صياغات روائية كثيرة، لأحداث وقضايا كثيرة، عن الإطار الأسطوري المتماشي مع التصور المقترح السابق.. ويصبُ في خانة الأسطرة التي تنوس موادها بين حدود شديدة التباعد، سواء كان ذلك من ناحية صياغتها الفنية، وإسهامها في إثراء العمل الروائي، واستثمارها الجمالي بصيغته العريضة، أو كان ذلك في درجة اقترابها من المادة الأسطورية التي يريد لها كاتبها النهج على منوالها، أو الاقتراب منها.

فالطيب صالح في **موسم الهجرة إلى الشمال** يستقدم في قلب الظهيرة الصحراوية التي تشوي كل شيء، بدوياً يستوقف السيارة ويطلب تبغاً "يشفطه" ويمضي[١٥]. والحادثة بكلُ ما فيها واقعية صرف، ولكنها في الوقت ذاته تنحو نحواً غرائبياً يصب في إطار الأسطرة، وبخاصة في طريقة وصف البدوي، وظهوره المباغت، وطريقته في "شفط التبغ"، وكأنه كان يداوي ذلك الحريق الكوني الصحراوي بحرق نفسه، أو بحريق صغير مماثل، يختزل الاحتراق الأبدي الكبير في الصحراء الكبرى.

وقريبا من ذلك يحاول عبد الحميد بن هدوقة أن يمنح "القبلي" الرياح الصحراوية في "ريح الجنوب" بعداً أسطورياً أو عجائبياً، فلل من قيمته الفنية تلك الصبغة الاجتماعية "الخالصة" للرواية، واللهجة التعليمية التي طغت على أعمال الكاتب، في مخاطبة الفلاحين الجزائريين: لا شك أن الريح تكون أول نذير للناس يوم تقوم الساعة[١٦]. ولذلك جاءت هذه الصياغات العابرة على ألسنة العجائز انسياقاً مع البناء ذي الطابع الواقعي العريض للرواية.

والروائيون الآخرون الذين تناولوا ما يبدو أنه يصب مباشرة في حيز الأسطورة، تضيع الحدود بين ما نقلوه من مواد أسطورية، وما تعمدوا أسطرته فعلاً، بحيث لا يبقى في ظل غياب "فهرس أو معجم أو موسوعة ما" لأساطير الصحراء الكبرى سوى الانقياد "للتحليل النصي" الذي يفترَض فيه أن يكون كفيلاً بالتفريق بين الجانبين.

فصبري موسى في مشهد المشي على الجمر[١٧] قدم طريقة معروفة من قبل أيام حمورابي في الكشف عن جناية بعض المتهمين، ولكنه في "فساد الأمكنة" نحا بالمشهد منحى طقسياً عجائبياً، يرشح بمحاولة الكاتب "الناجحة" في إضفاء الطابع الأسطوري على بعض ما تناوله من عوالم الصحراء، على نحو يتيح لنا عد هذا المشهد مع مشهد النسوة اللواتي يعلقن العقود المصنوعة من الحبوب والخرز الملون على الأشجار اليتيمة النادرة في الصحراء[١٨] من المشاهد التي ترمي إلى إضفاء البعد الأسطوري أو العجائبي على بعض الممارسات الطقسية، دون أن تصدر الممارسة عن أصل أسطوري بالضرورة. وهذا على خلاف ما تم ذكره في "فساد الأمكنة" عن "كوكالوانكا" الجد الأكبر لقبائل الصحراء - بحسب ما ورد في الرواية طبعاً - وإقامته الأبدية في ذلك الجبل الصحراوي العجيب بعد تحوله بفعل إدمان التعبُد في أحد الكهوف إلى صخرة عظيمة يتدفق منها الماء ليسقي واحة عظيمة في قلب الصحراء الصخرية[١٩]. فهذه الحكاية يمكن إدراجها ضمن ما ينتمي إلى الأسطورة؛ ليس لأننا نملك معرفة بأصلها الأسطوري، بل لأن السيرورة العامة لهذه الحكاية العابرة التي تتوج رحلة "إيسا" بسبيكة الذهب إلى الجد الأكبر، وطريقة بناء المادة الحكائية، وخاصة أن هذه الحكاية - الأسطورة تنزع إلى تفسير الوجود المائي العذب الغزير المتدفق في الواحات

الحجرية، في قلب ذلك الجحيم الفظيع الذي يبدو بلا نهاية. ومعروف أن النزوع إلى تفسير الظواهر الطبيعية، المألوفة والخارقة، من أبرز الوظائف التي تناط بالأسطورة.

وبشكل عام نستطيع ذكر الجوانب التي نحت إلى أسطرتها الروايات العربية ذات العلاقة بالصحراء الإفريقية الكبرى ضمن النقاط الآتية:

١- الممارسات الطقسية:

لا بد من تناول أسطرة الطقوس بحذر شديد، نتيجة لإمكانية عد أية ممارسة طقسية ممارسة تنحو نحواً أسطورياً، إذا تم النظر إليها من بعد، أو من الخارج، ونتيجة لانحدار الطقس من التصورات الأسطورية، أو ما يقع في مقامها، بشكل مباشر، ونتيجة لتأرجح الممارسة الطقسية بين الديمومة والآنية، بالإضافة إلى رحابة الحدود التي تقف عندها عجائبية الطقس ونزوعه نحو الأسطرة، بالإضافة إلى ما يمكن قوله بخصوص علاقة الطقس بالعبادة والتقديس، وإمكانية تجاوزها إلى مناطق أخرى تخرج عن إطار الدين، كالعادات والتقاليد. فذبح خراف العيد وفق الطريقة الإسلامية على سبيل المثال، شعيرة مألوفة لدى أكثر من ربع سكان الكرة الأرضية، لكن وسائل الإعلام السمعية والبصرية في الغرب مثلاً، تستطيع تصويرها على أنها شعيرة دموية متوحشة. ولا تأخذ المسألة هنا صيغة دفاع أو هجوم، ولكن جميع الطقوس بلا استثناء يمكن النظر إليها على أنها شيء غريب "غير مألوف" يثير مشاعر شتى لدى الذين لا يمارسون الطقس، تتراوح بين الاستهجان والسخرية والوصف باللامعقولية، والدهشة والتعجب، وما إلى ذلك.

وقد عبرت معظم الروايات العربية بطقوس شعوب الصحراء الكبرى بشكل سريع أحياناً، كما في بعض الأمثلة السابقة، مثل حج الزويليين إلى جبل له هيئة تمساح في "الزويل"، والمشي على الجمر، ومباركة الأشجار الصحراوية بالخرز والأزرار والبذور في "فساد الأمكنة". وقد تقف هذه الروايات عنده طويلاً كما في معظم أعمال إبراهيم الكوني، الذي يحاول أن يمنح كل أفعال الصحراويين البعد الأسطوري والاتصاف بالعجائبية في الحد الأدنى، كشرب الشاي الأخضر الذي لا تكتمل طقوس تناوله دون أدواره الثلاثة[٢٠]، والانجذاب بالألحان والغناء في المناسبات والأفراح العامة إلى درجة الوجد والذوبان الكلي خارج الوعي[٢١]، وطرائق أكل الترفاس "الكمأة" حتى لو سبقتهم إلى نهشه أفعى[٢٢]، وهناك أيضاً تلك الأساليب العجيبة التي يتبعها العرافون والسحرة وأشباههم في اكتشاف مواقع الكنوز المدفونة في مجاهل الصحراء[٢٣]، وفي استنزال المطر (تكرار آية الكرسي بالمقلوب عشر مرات .. مخ الديك، سفك دماء قطة أنثى سوداء و..أظافر طفل لم يبلغ السابعة من العمر ولم يمض على موته ثلاثة أيام .. الشروط تعجيزية)[٢٤]، ومؤاخاة العقارب[٢٥]، وطقوس الزواج، واضطرار العريس إلى المكوث أياماً في خيمته لا يبرحها، وضرورة فرار العروس وإرجاعها إلى "عريسها" المنتظر[٢٦]...إلخ.

ومن الواضح أن لكل طقس يواظب ممارسوه على ممارسته عبر الأجيال أصلاً صادراً عن تصور أسطوري، سواء تحيَّز ذلك الأصل في تجربة نصية ثقافية، أو اقتصر وجوده على إيمان غامض لدى المؤمنين به بضرورة التزام ممارسته بحذافيرها. فالرجل الذي غادر خباء عروسه ليقضي حاجته، وقع في عدد من المصائب الكبرى لأنه خرج دون سلاح كما تقضي الطقوس[٢٧]. وحمل السلاح في الصحراء أمر مسوّغ ومفسّر من الناحية المنطقية الخالصة.

وكذلك التزام وضع غطاء للرأس للرجال والنساء على حدّ سواء؛ فمناخ الصحراء لا يسمح بالتخفف من غطاء الرأس- وربما اللثام أيضاً- ومخاطر الصحراء تفرض التزام حمل السلاح حتى لو لم تكن هناك حاجة لاستعماله أو لحمله.

ولذلك تشدّدت أجيال الصحراويين في ضرورة التمسُك بمثل هذه الأمور الضرورية للحفاظ على الأمن الفردي. وفي ظل مجتمع تسيره الأعراف والتقاليد، يتحول التشدد تلقائياً إلى طقس مقدّس، ومن ثم يؤدي خرقه أو تدميره إلى كارثة أو ما يشبه الكارثة. كما حدث لأخنوخن الذي قتل أنثى الودان الحبلى فقضى بقية عمره في عقوبة طويلة لم تكُف قبائل الجان عن إنزالها به[٢٨]. وذلك مسوَّغ أيضاً منطقياً وواقعياً؛ فوصايا الصحراء بعدم قتل إناث الحيوانات في وقت الإخصاب، ووصايا عدم اقتلاع شجرة أو عشبة أو نبتة من جذورها، ترمي ببساطة إلى ضرورة الحفاظ على استمرار الحياة النباتية والحيوانية البرية؛ وذلك لضرورتها القصوى للحفاظ على استمرار الحياة البشرية التي تعتمد عليها في حياتها. ولذلك ينزل العقاب الأبدي بمخالفي هذه الوصايا.

ويعدّ انتظار الذهاب إلى "واو" الحلم المتماهية مع الفردوس المفقود- الأصل والمبتدأ والمآل- محوراً مهماً يدور حوله كثير من الممارسات الطقسية في أعمال إبراهيم الكوني، التي تتوجها رحلة جمعية للصحراويين بقيادة الراكب على حمارته، حتى تكتسحهم حمى التوق إلى الخلاص، فينساقون وراءه بيقين المسوقين إلى الذبح، ومع ذلك يتابعون الانسياق وراءه حتى الهلاك العظيم الذي أباد عدداً هائلاً من قبائل الصحراء، دون أن يعرف أحد ما إذا كان ذلك الهلاك الجمعي، أو بالأحرى الانتحار الجمعي، خلاصاً أدى إلى الفوز بالعودة إلى "واو"، أو كان انتحاراً خالصاً.

الشخصيات

حظيت الشخصيات الأسطورية في الأساطير المشهورة (الإغريقية والرومانية والفرعونية والفارسية والهندية والعربية القديمة...) بنصيب عظيم من الاحتفاء بها فنيا، وخصوصاً في مجال الفن التشكيلي والسينما والمسرح، حيث وجد الفنان في تلك الأساطير ينبوعاً ثراً من الإثارة والجمال والغنى، وموضوعاً لا يستنفد ولا يستهلك مهما تكرّر طرقه.

والرواية عموماً لم تتطرق في تاريخها الطويل إلى الشخصيات الأسطورية إلا على سبيل الندرة، وبشكل عابر أحياناً. وربما كان السبب في هذا كامناً في نزوعها الواقعي، وجريها وراء مواكبة الحياة، على نحو يبعدها عن معالجة الموضوعات والشخصيات ذات الانتماء الأسطوري.

والرواية المعاصرة لم تحدث انقلابا فيما يتعلق بالعلاقة مع عوالم الأساطير، ولكنها عمدت إلى اصطناع الطابع الأسطوري؛ وكانت الشخصيات الصحراوية بطبيعتها الواقعية من أبرز الشخصيات التي سعت الرواية العربية إلى محاولة أسطرتها، نتيجة لما تتمتع به من غنى داخلي، وتناقض أحياناً، وعمق نفسي، وسلوكيات غريبة، وما إلى ذلك، على نحو يسهم في قطع الوشائج والعلاقات المنطقية مع المجتمع والحياة، ويسهم في المزيد من التغريب

والانقطاع عن أسباب التحقُق الواقعي من وجهة نظر الذين يعيشون بعيداً عن عوالم الصحراء. وعلى الرغم من النهج الواقعي المتمثل في معظم الروايات التي تعاملت مع الصحراء الكبرى، فإن بعضها حاول إحاطة بعض الشخصيات بهالة أسطورية، بطريقة ما. "فالقدّال" في "السيسبانة" كان يشبه "المهدي المنتظر" الذي ينتظره السودانيون بلباسه الأبيض الناصع البياض، وطلعته البهية، راهنين خلاصهم بقدومه[٢٩]. والسيسبانة نفسها كانت امرأة مثقلة بأبعاد ماورائية، يسيرون وراءها عندما تسير، وينكفئون على أنفسهم في سبات الانتظار عندما تيأس وتضطر للانتظار[٣٠].

وفي "جزيرة العوض" نجد العوض العجوز يبحث في أرجاء جزيرته عن وهدة صغيرة يقضي نهاره مقعياً فيها على نفسه ولا تسلية له سوى مداعبة فخذي المرأة التي تزوره من زوجات أولاده، ومع ذلك يصبح بعد الموت ولياً ويصبح قبره مزاراً[٣١].

وتضم بعض أعمال إبراهيم الكوني عدداً كبيراً من الشخصيات الصحراوية ذات المنحى الأسطوري، أبرزهم "الشيخ غوما" في رباعية "الخسوف". ولكن على الرغم من كل الهيئة الأسطورية التي غُلّف بها والمساحة النصيّة التي حظي بها، فإنه بقي في إطار البعد الواقعي حتى بعد ما فعله ونسبه الكاتب إليه، كاجتراح البطولات الاستثنائية في القتال ضد الغزاة الطليان، وفي تحرير واحة "غات" بعد أن احتلها الفرنسيون، وأسلوبه في زعامة القبيلة، التي امتدّت إلى زعامة الصحراء الكبرى، برغم زهده الشديد فيها، وبقائه في شبابه المبكّر أعواماً طويلة يبحث عمّا يمكن تسميته بمعرفة الحقائق المطلقة الكبرى فلا يجدها خارج نفسه، وخارج ما اعتاد الصحراويون ممارسته بشكل عام.

غير أن أهم الشخصيات التي ترتبط بمحاولات الأسطرة في أعمال إبراهيم الكوني هي الشخصيات الحيوانية التي يذهب الكاتب إلى أن أهل الصحراء يرون أنها تنتمي إلى قبائل الجان، ويرون أنهم من نسلها، وأن خطيئة ما مسخت أجدادهم ("الضبُ والودان") في صور حيوانية. ذلك بأن هناك اعتقادين شائعين لدى أهالي الصحراء الكبرى، يردُ الأول أصل الصحراويين إلى "الودان"- وهو نوع من الظباء الجبلية التي يؤدي اصطياد إناثها وخصوصاً في حالة الحمل، إلى الإصابة بلعنة أبدية، كما حدث للذي نصب شركاً أودى بحياة إحدى الإناث وهي على وشك الولادة، فسمع هاتفاً يقول له "لقد قتلت أمّي"؛ وإثر ذلك بدأت رحلة العذاب الأبدي، حيث يخصص الجني يومياً وقتاً ينهال فيه بالضرب المبرّح على الأنسي الذي نصب الشرك، ولم ينقذه من هذه اللعنة الفظيعة سوى مبيته اليومي قرب قبر أمه. ولكن ضرورات الحياة الرعوية، والسعي وراء الجمال الساعية نحو المراعي البعيدة، جعلته يحمل قبر أمه بطريقة ما، حيث نبش القبر وحمل جمجمتها معه أينما حلّ، وكان ذلك كفيلاً بإعفائه من الضرب اليومي. إلى أن استيقظ يوماً على برد صقيعي عجز عن تحمله دون أضرام النار بشجرة سدر كان يلوذ بجذعها. واقتلاع عشبة أو شجرة من جذورها خطيئة أخرى لا تغتفر، وفق شرائع الصحراء، ففاجأه سيل عارم جرفه وجرف معه جمجمة أمّه التي كانت تحميه من اللعنة. وكاد أن يموت في السيل لو لم تنقذه الشجرة التي كان أضرم بها النار. ومن الطبيعي أن يعاوده- إثر ارتكاب الخطيئة الثانية- العقاب اليومي الذي لازمه طيلة حياته[٣٢].

أما الاعتقاد الثاني فيردّ أصل الصحراويين إلى الضب؛ ذلك الحيوان الذي يقضي

حياته على حجر فوق جحره كفيلسوف خرافي متوحّد؛ لا أحد يراه يأكل، والماء مقتله، وخطيئته الكبرى أنه دنس الماء الذي كان يجب ألا يقربه، فمسخ ضبّاً. ويعتقد بعض الصحراويين أنّ أكله إذا ذبح وسال دمه يعيد الشباب إلى آكله، ولكن لم يستطع أحد أن يجعل دمه الشحيح يسيل؛ ولذلك تعوده الحياة بعد ذبحه إذا استشعر شيئاً من الدفء، كما أنه لا يمكن أن يموت لو أنهم قطعوا أوصاله كلها، وأبقوا جزءاً من الرأس؛ فإنه يعاود الحياة، والنماء مرة أخرى[٣٣] ولا يكتفي إبراهيم الكوني بمنح الأبعاد الأسطورية لهذين الحيوانين، بل يحاول أن يمنح ذلك للقبلي "الريح الصحراوية"(٣٤) وللجبال والرمال والإبل(٣٥)، ولجميع ما يستطيع العيش في ذلك الجدب اللانهائي الفظيع.

وقريباً من ذلك يمنح محمود المسعدي شخصيات روايته الحوارية "السد" أبعاداً أسطورية وماورائية، فيجعل البغل يتحدث كالفيلسوف[٣٦]، ويجعل الحجارة تتحدث أيضاً وتسخر من أفعال البشر العبثية التي ترمي إلى محاولة إرواء الصحراء، وتتدخل في ناموس الطبيعة وتغيير منطقها[٣٧]. فإذا كان العطش قَدَرَ العطْشَى وقدر البوادي والصحارى فمن العبث ومن الخطيئة – بحسب وجهة نظر الرواية طبعاً – تغيير ذلك القدر. ولذلك تدمّر آلهة العطش والشمس ذلك السدّ الذي يتفانى "غيلان" في بنائه برغم تحذيرات أنثاه وبقيّة الشخصيات التي تجتمع كلّها لتكوين ذلك الجوّ الأسطوري – الكابوسي الغريب، كالذئاب والأفاعي والطيور السوداء[٣٨]، والنسوة اللواتي يتطهّرن بالشمس المحرقة بدل الماء فيبقين عاريات على الصخور في مواجهة الشمس وكأنهنّ في وضعية التبتل والصلاة: "كانت هناك مستلقية على ظهر صفاه إلى الشمس. وسألتها فقالت إنها تتطهر، وكانت لا تكاد تكون معصراً، ولكني رأيتها مفتحة إلى الشمس قائمة النهد رخوة، كالذائبة لذّة. قالت: لابدّ من عشرة أيام صياماً عن الماء لتحتد عينك وتستقيم لها الرؤية"[٣٩]. وصاهبّاء إلهة الشمس والعطش التي أجرى الكاتب على لسان أتباعها أشعاراً أسهمت في المزيد من الأسطرة والتغريب:

مروتُ عـــذاب	أكيلُ تـــرابْ
على قوس قـابْ	مـن مفتنــاهْ
رموضُ مطــاحْ	عـليه بــراحْ
وسبع رصـــاحْ	فـي دوفنــاهْ (٤٠)

ولابد من الإشارة إلى دور تسمية الشخصيات في توضيح جانبين يشير الأول إلى اختلاط المشارب الثقافية التي نهل منها الصحراويون وانعكاس ذلك في إطلاق التسميات، حيث تتوزع هذه الأسماء بين الأسماء المنحدرة من الثقافة العربية الإسلامية، كالشيخ علي في **فساد الأمكنة**، وخليل في **رباعية الخسوف**، والمنحدرة من الثقافات والمعتقدات المحلية ذات الأصل الأفريقي – الزنجي، كإيسا وكريشاب وكوكالونكا في **فساد الأمكنة**، وأخواد وآهر وأماستان في **الخسوف** وصهيج في **الزويل**، ومجمل الأسماء التي مرت الشخصية المركزية عبرها في **الأسماء المتغيرة**، حيث اختصر كل اسم الحقبة التي مرّت بها موريتانيا. من هذه

الأسماء "سلاك، وموسى، ويلخير، ومبروك، وسيفيل بوجناح، وسالم ولد سليمان"[٤١] ويشير الجانب الثاني إلى الإيمان بالعمق الأسطوري لبعض هذه الشخصيات؛ فمن الممكن أن تكون التسميات "الغريبة عن العربية" أسماء فعلية مستعملة على نطاق واسع في مناطق الصحراويين، ولكن ذلك لا يتعارض مع سعي الكاتب إلى الإيحاء بالصبغة الأسطورية للشخصية، وخاصة عندما تتماهى أفعال الشخصية مع هذا الجانب منها، كما هو الشأن عند الشيخ غوما في **الخسوف**، وصهيج في **فساد الأمكنة** ، وصاهباء وميارى في **السد**؛ فالاسم في الرواية لا يعني مجرد الدلالة على المسمى فحسب، بل يعني أيضاً هوية ثقافية.

المكان

الصحراء مكان شديد التفرد على سطح الكرة الأرضية، ولا يفسَّر وجوده بالطريقة التي وجد بها وضمن الموقع الذي وجد فيه خارج المنطق الأسطوري الذي تصدى منذ زمن بعيد لتفسير الكيفية التي تشكلت وفقها الصحراء الكبرى:

> عندما أراد فايتون أن يقدم الدليل على أصله السماوي منحت له عجلة الشمس لمدّة يوم واحد فانطلق بها وحرق عدّة أحياء من المدينة السماوية السفلية، وأضرم النار في وجه الأرض، وجفف كل ينابيع الماء، وكوّن الصحراء الكبرى. هنا قام يوبيتر وصرعه على الأرض بضربة رعد، فحزنت الشمس ورفضت أن تضيء بعد ذلك لمدّة عام كامل- أسطورة يونانية نقلاً عن هنري تورد- الحياة في الغابة.[٤٢]

لا شك في أن العلم المعاصر ووسائل الاتصال السمعية البصرية وما تقدمه من تحقيقات خاصة باستكشاف المناطق المجهولة، حولت ما كان مجهولاً في عوالم الصحارى إلى حيز المألوف ونزعت عنه غرابته.

ولكن مع ذلك تظل الصحارى تحتفظ بين طياتها بتلك العناصر الطبيعية المثيرة للدهشة، كبحار الرمال، والكثبان المتحركة، والجبال ذات التكوينات العجيبة، والفراغ المطلق، وغير ذلك مما تضمه الصحاري. حتى البئر داخل الصحراء تتحوّل إلى معجزة؛ إذ كيف يمكن لذلك الجحيم ذي التأجج الأبدي أن يضّم في ثناياه المياه والواحات..؟ والروائيون الذين تناولوا الصحارى الإفريقية لم يغفلوا عن صبغ المكان بالصبغة الأسطورية؛ فجبل الدرهيب في "فساد الأمكنة" جبل موحش رهيب، صخوره السوداء تصبح قادرة على طهي الخبز[٤٣] بعد شروق الشمس كما أنه يضم في باطنه أنفاقاً يصل عمقها إلى ألف متر[٤٤]. والمعجزة المكانية الأخرى التي تضمها "فساد الأمكنة" هي الصخرة المتفجرة بالماء داخل واحة حجرية ضائعة في متاهة الصحراء. وفي "الزويل" يتجسّد ذلك في الليل "الصحراوي" الخاص بقبائل الزويل؛ فليلهم ينزل بشعاً جامداً كالحديد؛ لظلمته لزوجة؛ يترك أثراً من سواده على

الأجسام؛ جدار وهمي أمامك يقول: لا يوجد فراغ، ولكنه موجٌ بخلاء قصي وعنيف؛ لو صرخت فالصدى مقتول؛ ليس لبلاً ريفياً فيه خصوبة الزرع، ولا صحراوياً جاف الهواء؛ يستحيل على الغريب التحرك فيه، لكن الزويلي - كما يقولون- يتحرك فيه ببساطة وسهولة وكأنه يعرف أسراره[٤٥].

ولا تخفى بالطبع مقاصد الرواية من جعل الليل "الزويلي" عنواناً كابوسياً عريضاً لليالي السجون والبوليس السري وأجهزة القمع. وتستأثر الزوابع الصحراوية ورياح القبلي والظاهرة السرابية بالصفات ذات البعد الأسطوري في أعمال إبراهيم الكوني، بالإضافة إلى المغاور الملأى بكتابات الأسلاف وتصاويرهم وأرواحهم أيضاً[٤٦]، ومغارة العراف "مهمدو" التي تتألف جدرانها من الجماجم التي لا يعرف لها أحد أصلاً[٤٧]؛ وكذلك بئر أطلانتس ذات المنشأ الأسطوري الخالص، التي يرتد حفرها وبناء جدرانها إلى قبائل الجان.[٤٨] "الأسماء المتغيرة" لا تشير إلى عجائبية المكان الأسطوري بل إلى جوانب من جماليات المكان وخصائصه الرحبيّة التي تطلق فكرة الرحابة المشهدية إلى حدودها القصوى، حيث يتجاور اتساع الصحراء مع اتساع المحيط: تقابلت صفحتا المحيطين الهائلين المتجاورين: الأبيض الساكن والأزرق المائج[٤٩].

الأحداث

مما ينفي عن الأحداث التي ترد في الروايات الخاصة بالصحراء الإفريقية السمة الاسطورية الخالصة، أنّ القوى الغيبية لا تتدخل في تسيير الأحداث وحسم المواقف الصعبة وحلّ العقد وما شابه ذلك. ولكن كثيراً من الأحداث التي عرضت في هذه الروايات يتخذ منحى أسطورياً نتيجة لغرابة هذه الأحداث وعناصرها العجائبية البعيدة عما هو مألوف، وقدرتها على خرق النسق العام الذي تسير فيه؛ فموت الرجال الذين تدلوا في الحبال لاستكشاف البئر القديمة في "فساد الأمكنة" بقي في الرواية دون تفسير، وجاء خارقاً وفاجعاً.[٥٠] وكذلك فوران الأفاعي من باطن الأرض إلى درجة كادت معها أن تغطي كلّ شيء[٥١]. وتمتلىء رواية **فساد الأمكنة** بمثل هذه الأحداث الفجائعية التي لا تحدث خارج الصحراء، من جانب، والتي اعتاد القراء على وجود ما يشابهها في الأساطير من جانب آخر، حيث تختتم الرواية بانهيار أحد الأنفاق على إيليا الصغرى ابنة نيكولا وهي تبحث عن والدها في أعماق أنفاق الدرهيب. فتبقى مدفونة في باطن الجبل إلى الأبد، ويبقى والدها أسير ذلك الجبل إلى الأبد[٥٢].

وافتتحت "الأسماء المتغيرة" بارتحال قافلة من أعماق القارة السوداء باتجاه الشمال الغربي عبر الصحارى، محملة بالبضائع وبعض المخطوفين الذين كانوا يباعون في الأزمنة الخالية[٥٣]، وتمحورت الرواية بمجملها حول ما اعترى اسم الشخصية المحورية "المخطوف" من تبدلات واكبت أبرز التبدلات السياسية التي شهدتها الدولة الموريتانية الناشئة. والقافلة في الصحراء من أكثر الأمور اعتياداً، ولكنها بدت في الرواية كأنها قادمة من أعماق الماضي السحيق لتصل الأزمنة القديمة بالحاضر، ولتصل أعماق الغابة الداكنة بالامتدادات العارية

للصحارى المطلة على عوالم الشمال الأفريقي، وعلى أمواج المحيط التي تصل كل شيء بكل شيء. وأكثر الأحداث التي عرضتها رباعية **الخسوف** اتصالاً بالسمة الأسطورية هو غرق واحة "أدرار" بعد حفر البئر التي عجزت الكتلة الإسمنتية الهائلة عن كبح اندفاع مياهها الغزيرة العنيفة، فانفجرت فوهة البئر، وأخذت المياه تجري في كل الاتجاهات، وأخذت الأرض الملحية الظامئة منذ الأزل تعبُ من هذه المياه، إلى أن ذاب الأساس الملحي الذي كانت تلك الواحة الكبيرة تقوم عليه. ومع أن ذوبان الأسس الملحية كان تدريجياً فإن الواحة غرقت بكل ما كان فيها من حيوات(بشرية وحيوانية ونباتية)، ولم ينج من تلك الكارثة الأسطورية سوى قبيلة الشيخ غوما الذي ارتحل بالقبيلة قبل حلول الكارثة(٥٤)، هرباً من كارثة "أسطورية" أخرى تلخصت في فورة العقارب التي تذكر بفوران الأفاعي و"الطريشات" في "فساد الأمكنة"، مع فارق رئيس يتلخص في أن الأفاعي بدا أنها لم تقتل أحداً من البشر أصلاً، بل جاء فورانها بعد استشعار رائحة جثث الذين التهمتهم البئر، في حين كانت العقارب في **الخسوف** تودي بومياً بحياة بضعة أشخاص(٥٥)، إلى أن اتخذ الشيخ غوما قراره "الشجاع" بمغادرة الواحة إلى الصحراء الخالصة، أم جميع الصحراويين(٥٦).

وهنا يحسن التنبيه إلى أمرين: يتعلق الأول بالزوال الحتمي لكل ما تم بناؤه على أسس واهية عند تعرضه للاهتزاز وعوامل الخصوبة، كالملح والماء في مثل واحة أدرار. وكأن الرواية تشكل شرحاً مستفيضاً للعنوان الذي استعمله عبد الرحمن منيف في خماسيته المشهورة "مدن الملح"، مع فارق رئيس يتلخص في أن عبد الرحمن منيف جعل ما يمكن تسميته بمدن النفط أو حضارة البترول أمراً عارضاً سيزول بمجرد تعرض أساسه "الملحي" لعامل الخصوبة الرئيسي" الماء"، ومكافئاته من أفعال البشر وفي طليعتها "الوعي" في حين ترى **الخسوف** أن الحياة الزراعية هي الأمر العارض المعرّض للزوال في قلب الصحارى.

والأمر الثاني يتعلق بالتحيز الذي بدا شديداً ومتطرفاً في وقوف **الخسوف**إلى جانب الأسلوب الرعوي الخالص في التعامل مع عوالم الصحراء، بما في ذلك الواحات والغابات الضئيلة النامية على هوامشها. فالرواية في جزأيها الثاني والثالث "الواحة- وأخبار الطوفان الثاني" أسهبت في عرض ما تعرض له الشيخ غوما - الشخصية المركزية في الرواية - من خسارات متلاحقة في ممارسة حرفة الزراعة. فالسرقة المنتظمة التي كان يمارسها المزارع الذي استخدمه الشيخ لا تستطيع تفسير إخفاق الزراعة من جانب، ولا تسوغ فناء ذلك العالم الزراعي الصغير ضمن زمن شديد الضآلة قياساً إلى الأزمنة الخيالية التي يتعامل معها الصحراويون من جانب آخر؛ بالإضافة إلى أن ما كان الفلاحون يمارسونه في الواحة من قطع منتظم للقمم النامية لأشجار النخيل بغية استخراج خمرتها "اللاقبي" التي كانت تغرقهم في سكر متصل، كان سيؤدي حتماً إلى نهاية الواحة بطريقة أخرى ربما لا تقل فجائعية عن طريقة إنهائها عن طريق الطوفان وعبر إنهاء حياة هذه الواحة بالماء الذي تستحيل الحياة بدونه، والذي يقدسه الصحراويون، حتى إنهم جعلوا جدهم يمسخ ضباً لأنه دنسه. فزوال الحياة الرعوية بواسطة الماء يحمل دلالة ثقافية على أكثر من صعيد، برغم إجماع ثقافات منطقة المشرق العربي وأديانها على جعل الماء مقدساً؛ فالمسيحية ترى أن المسيحي لا يصير مسيحياً قبل تعميده بالماء؛ وجعل القرآن الكريم "من الماء كلّ شيء حي". وعبر ذلك تلتقي رواية **الخسوف** مع رواية **السد** التي سبقتها إلى الظهور بعشرات السنين؛ فالروايتان تهاجمان بطريقة واضحة محاولات إرواء الصحراء، وتعدانها ضرباً من العبث، مع فارق واضح في

الدرجة فآلهة العطش والشمس، وعوامل الجفاف، تكتفي في **السد** بتدمير ما بناه غيلان وتكتفي - من ثم - بحبس محاولات الري وإنشاء السدود في آفاق الحلم في حين يؤدي ذلك في **الخسوف** إلى فجيعة شاملة لا تترك أية إمكانية، وأي أمل في إمكانية الري والإخصاب الشامل عن طريق الماء.

وتنفتح الرواية من هذه الزاوية باتجاهين متعاكسين في الموقع الزماني والمكاني وفي اتجاهات المسار؛ يشير الأول منهما إلى ما ذكرته بعض الدراسات الخاصة بالكتاب المقدس من أن تحيز الرب لهابيل ونقمته على قابيل كان انعكاساً لتحيز، أو قابله تحيز، "بشري أرضي للرعي على حساب الزراعة المنظمة التي كانت في بداياتها؛ فقربان هابيل كان حيوانياً وقربان قابيل كان مما تغله الأرض الزراعية. والرب قَبِلَ قربان هابيل ورفض ما قدمه قابيل. ويشير الاتجاه الثاني إلى ما يذكره بعض المتخصصِين البيئيين- من ليبيا وخارجها- بشأن عبثية محاولات الحكومة الليبية في مشروعها الفريد المشهور- النهر الصناعي- الذي تراه الحكومة الليبية- ويراه آخرون أيضاً - أضخم مشروع للري عبر التاريخ، ويرى آخرون - في المقابل- أنه عبث خالص من جميع النواحي؛ لأن البحيرات الجوفية التي تغذي النهر ستنضب حتماً؛ ولأن الأراضي التي يفترض أن يرويها النهر ستلتهمها الملوحة التي يساعدها الماء على الطفو والانتشار- وربما الخسف الشامل- مثلما حدث لواحة أدرار في رواية إبراهيم الكوني.

الحكايات والتصورات ذات المنشأ الأسطوري الخالص وردت بشكل أساسي في أعمال إبراهيم الكوني، كحكاية بئر أطلانتس، وحكاية تانس التي كانت تضاهي البدر جمالاً، وكانت النسوة يتوسلن إليها لتكشف عن وجهها ليلاً، فعندما كانت تفعل، كان وجهها يضيء ليل الصحراء فتتمكن النسوة عندئذ من حلب النوق(٥٧). وكانت تانس قبلئذ قد تعرضت للهلاك جوعاً وعطشاً نتيجة للضياع في الصحراء الكبرى. وكانت بصحبة شقيقها الأصغر واثنتين من رفيقاتها بصحبة شقيقيهما أيضاً؛ وعند الإشراف على الهلاك قررت الرفيقتان ذبح أخويهما لتجنب الهلاك، لكن "تانس" امتنعت عن إلحاق الأذى بشقيقها. وقد أغاظ ذلك الرفيقتين فأطعمتاها قطعتين من لحم أخويهما. وعندما تأكدتا من أن تانس أكلت القطعتين مع أخيها طالبتاها برد الدين. على أمل أن تذبح أخاها كما فعلتا من قبل. ولكن تانس بدلاً من ذلك تقتطع قطعتين من فخذيها معرضة نفسها للهلاك من أجل أخيها. وتكافأ تانس بالطبع، فتتزوج أجمل أمراء الصحراء وأقواهم، ولكنها تبتلى بضرة تستطيع بمكرها أن تجعل تانس تشرف على الهلاك مرة أخرى عندما طلبت من الأمير - بعد أن ادعت أنها تانس - ذبح أخيها، لكن السحر انقلب على الساحر، وتم اكتشاف الحقيقة في الوقت المناسب، فعوقبت الضرّة بأن ربطت كلُ رجل من رجليها بجمل وركض الجملان في اتجاهين متعاكسين إلى أن شطرت نصفين(٥٨).

هذه هي الأسطورة الأكثر اكتمالاً مما تضمه الروايات العربية ذات العلاقة بالصحراء الكبرى. وبقية الأساطير وردت عرضاً ومن خلال إشارات عابرة، كما في حكاية "كوكالوانكا"، الذي تحول جسده بفعل العبادة إلى صخرة عظيمة، وروحه إلى مياه دفاقة في قلب الصحراء، وحكاية جد الصحراويين الذي مسخ ضباً لأنه دنس الماء المقدس. ومما لاشك فيه أن "أسطورة تانس" تنفتح على عدد من المحمولات التي تشي بجوانب مما يمكن أن تكون الحياة الصحراوية قد كانت عليه في العهود المغرقة في القدم، خصوصاً فيما يتعلق ببعض

الآراء التي تذهب إلى مرور الحياة البشرية الأولى بحقب طويلة كانت فيها السيادة الاجتماعية والسياسية للمرأة بصورة مطلقة، إلى أن انتقلت السيادة إلى الرجل عبر فترات انتقالية لم تخلُ من صراعات دامية، أشارت إليها هذه الأسطورة عبر التهام الأختين لأخويهما، دون أن تشفع للشقيقين الصغيرين علاقات القربى في البقاء على قيد الحياة. فالقيادة كانت للإناث في ذلك التيه الأسطوري، والفتاتان اللتان التهمتا أخويهما واصلتا رحلة البحث والضياع، دون أن تشير الأسطورة إلى مصائر فاجعة لهما عقاباً على التهام الأخوين؛ وهذا يعني نوعاً من الترخص والاستهانة بتلك الفعلة، وإخراجها من حيز الجريمة. وفي الوقت نفسه اكتفت الأسطورة بمكافأة تانس على إنقاذ أخيها، حيث يمكن أن تمثل تلك المكافأة نوعاً من الإشعار بوجود انتقال تدريجي - ويبدو أنه لم يكن منه بدٌّ - في اتجاه "إعطاء الرجل حقوقه" أو في اتجاه انتقال السلطة إليه. وما يدعم أن السلطة لم تكن قد اكتمل انتقالها إلى الرجل ثلاثة أمور:

الأول: أن الضرة التي عوقبت بشطرها نصفين لم تعاقب فحسب لأنها كادت تودي بحياة رجل بريء هو شقيق "تانس"، ولكنها عوقبت قبل كل شيء لأنها ضرة امرأة أخرى، في الوقت الذي لم تتعرض فيه الرفيقتان اللتان التهمتا شقيقيهما لعقاب شديد.

والثاني: أن الصراع الذي عرضته رباعية **الخسوف** بين الشيخ غوما المجاهد الكبير الذي انتصر على الفرنسيين والطليان، وكانت تهابه وتحترمه الصحراء الكبرى كلها، لم يستطع الانتصار في أية مرة على "باتا" الرامزة للأنوثة القصوى في "الخسوف"، في الوقت الذي كانت فيه باتا تكسب كثيراً من المعارك الصغيرة ضدُّه. وحين انكسرت وانطوت على بشاعتها الطارئة عليها إثر مرض عضال، لم يكن ذلك بفضل رجولة الشيخ وما يجسده من قيم ذكورية كثيرة؛ وإنما انكسرت نتيجة عمل سحري قام به العراف "مهمدو"، مع ملاحظة أن صنعة العرافة والسحر هي صنعة النساء عموماً أكثر مما هي صنعة الرجال.

والثالث: أن الطوارق اليوم، وهم أشهر شعوب الصحراء الكبرى، بوصفهم استمراراً سلالياً محتملاً لأولئك الذين أنشأوا الأسطورة، تضمُّ حياتهم مظهراً فريداً لا يوجد ما يشابهه على سطح الكرة الأرضية اليوم، ويمكن عده تجسيداً لسيادة أنثوية بطريقة ما. والمظهر يتجسد في لثام الرجال الذي يعد نزعه عاراً وعيباً ولعنة تلاحق من ينزعه إلى الأبد، في حين أن النساء يضعن مجرد غطاء عادي للرأس لا يضم أي مظهر من مظاهر التطرف المعروفة. لقد حاولت الخسوف - بشيء من الاستحياء- أن تتعرض لأسباب وضع الرجال اللثام وجعله أمراً غير قابل للإزالة، فردته مرة إلى أن هؤلاء خاضوا حرباً ثم خسروها، وأنهم بدافع خجلهم الشديد من نسائهم وضعوا اللثام لتغطية ما انتابهم من خجل وعار لازمهم إلى هذه الأيام[٥٩]. ويمكن رد وضع اللثام إلى ضرورة حياتية تفرضها الطبيعة المرعبة القاسية للصحراء التي لا تعفي الرجال والمرتحلين من وضع ما يقيهم الحر والبرد والعواصف الرملية، في حين أن النساء الباقيات في المنازل لا حاجة بهن إلى التشدد في وضع اللثام؛ إذ يكفي لهن غطاء الرأس. ويمكن أيضاً أن يشير وجود هذه الأسطورة- بالإضافة إلى مايقال بشأن انتقال الميراث إلى ابن الأخت البكر بدلاً من الأبناء لدى بعض قبائل الطوارق[٦٠]- إلى شكل من أشكال استمرار السيادة الأنثوية لدى قبائل الصحراء حتى هذه الأيام.

وهناك ملاحظة ختامية تتعلق بوضع هذه الأسطورة في رباعية الخسوف، وهي وجود

هذه الأسطورة المتحيز بذاته، وجعلها مجرد حكاية داخل حكاية، وخروجها عن معظم أشكال التفاعل النصي التي أشار إليها جيرار جينيت في بحوثه حول التناص(٦١). كل ذلك يقلل من فعلها في النسيج الحكائي الذي ضمته الرباعية، وما سبق عرضه بخصوص إخضاع الأسطورة لشيء من محاولة الربط مع الرواية من جانب، ومع الحياة من جانب آخر، كان مجرد اقتراح لإمكانية قراءة رمت أساساً في جملة ما رمت إليه إلى أن تربط بين ما يبدو عصياً على الترابط في العوالم المختلفة والغنية للرواية، ورمت أيضاً إلى ربط الرواية وما فيها بالأطر الثقافية والحياتية الأكثر اتساعاً (ومعروف أن مثل هذا الربط يقع في طليعة ما يتوخاه الدرس النقدي للرواية ولسواها)، ورمت أخيراً إلى أن تساعد هذا الإسهام على أن يسير في الاتجاهين الأفقي والشاقولي (العمودي) في آن واحد، فيمنعها اتجاهها الشاقولي من الانسياح على القشور وظواهر السطوح، ويمنعها اتجاهها الأفقي من التحيز والانحصار وإضاءة جانب على حساب تعتيم جوانب أخرى. وهذا بعض ما طمح هذا الإسهام إلى تحقيقه عساه يضم بين ظهرانيه مقاربة بعض ذلك الطموح.

هوامش:

١- هارتموت ردمر، "الصحراء طموح لتحقيق طبيعة"، **الصحراء الكبرى**، إعداد وترجمة عماد الدين غانم، ط١ (طرابلس الغرب: مركز جهاد الليبيين، ١٩٧٩)، ص ٢٤٩.

٢- **المرجع نفسه**، ص ٢٤٩.

٣- بافيل شير فيشيك .ت. ميكائيل محرز، "الرسوم الصخرية في مصر العليا وصحراء النوبة"، **الصحراء الكبرى**، ص ١١٥.

٤- هانس فايس وت. ميكائيل محرز، "الصحراء الكبرى في ضوء التاريخ"، **الصحراء الكبرى**، ص ١٧٢.

٥- Claude Blanguernen, *Le Hoggar* (Paris: Arthaud, 1976) p. 38.

٦- هانس فايس، "الصحراء الكبرى في ضوء التاريخ"، ص١٧٥.

٧- **المرجع نفسه**، ص ١٨٠.

٨- إبراهيم الكوني، **رباعية الخسوف**، ط٢ (قبرص: دار التنوير، ١٩٩١). **ورباعية الخسوف** تضمّ أربع روايات، هي على التوالي: **البئر**، و**الواحة**، و**أخبار الطوفان الثاني**، ونداء **الوقواق**. تتناول **البئر** حياة إحدى القبائل الصحراوية قرب بئر أطلانطس بقيادة زعيمها الشيخ غوما الذي يستطيع تجميع أعداد كبيرة من قبائل الصحراويين ويتّجه بهم إلى واحة غات القريبة من الحدود الجزائرية - الليبية لتخليصها من يد الفرنسيّين، وتنتهي الرواية بجفاف البئر، واضطرار الشيخ غوما إلى اتّخاذ القرار الصعب بارتحال القبيلة إلى واحة أدرار التي تدور فيها أحداث الجزء الثاني **الواحة** حيث يجرّب الشيخ "غوما" الزراعة فاشترى أرضاً واستأجر مزارعاً، وانقطع إلى صحبة العرّاف مهمدو المعمرّ الذي يقطن إحدى المغاور التي تتشكّل جدرانها من الجماجم التي لا يعرف أحدٌ تاريخ وجودها. وتتعرّض القبيلة في الواحة لعدد من معوّقات العيش، توجّها وجود العقارب التي كانت تودي يومياً بحياة عدد من أفراد القبيلة،

ممّا اضطرّ الشيخ غوما إلى مغادرة الواحة مع قبيلته إلى الصحراء مرّة أخرى، ولكن بشرط ترك جميع ما يمتلكه الأهالي من متاعٍ طعاماً للنيران. وتبقى القبيلة قرب الواحة من أجل الماء، الذي بدا وفيراً في الواحة. ولكن رغم ذلك فقد أرسلت الحكومة الليبية بعثةً يقودها رجل يوناني لحفر بئر عميقة بالوسائل الحديثة.

وفي الجزء الثالث **أخبار الطوفان الثاني** يقتنع الشيخ بضرورة تخليّه عن الزراعة لعدّة أسباب، ويحدث أن تخرج المياه من البئر الجديدة بغزارة غير متوقعة، تجعل اليوناني يبذل جهوداً جبارة لكبح جماحها بكتلة إسمنتية ضخمة تنظّم خروج المياة، وهذه الكتلة لم تستطع مقاومة اندفاع المياه التي أخذت تتفجّر في كلّ مكان باندفاع خرافي، وبدأت تذيب الأساس الملحي العميق الذي تستقرّ عليه الواحة إلى أن خسفت في الأعماق بكلّ ما كان عليها.

وفي **نداء الوقواق** يعود الشيخ غوما بقبيلته إلى أعماق الصحراء، في منطقة اسمها وادي الآجال. وهناك يتخلّى عن الزعامة الاسميّة للقبيلة، ويمتلىء هذا الجزء بعدد من الاسترجاعات التي يتذكرّ فيها الشيخ ماضيه في مقاومة الإيطاليّين الذين وجد أنّهم عادوا إلى ليبيا من جديد تحت شعار التنقيب عن الآثار في مدينة جرمة التي يُظنّ أنّها عاصمة الجرمنت أشهر السّكان القدامى للصحراء. ويضمّ هذا الجزء مشاهد من حياة الطلبة- ومنهم حفيد الشيخ- في عاصمة الواحات ونضالهم السياسي الذي ينتهي باعتقالهم واغتيال بعضهم، وتشيع أخبار المحافظ في دعم المنقبّين الإيطاليين الباحثين عن الذهب في جرمة، واقتضى هذا الدعم اغتيال بعض الصحراويين المعارضين لوجود البعثة الإيطالية، وتنتهي الرباعية بتجميع جيش من القبائل الصحراوية بقيادة الشيخ "غوما" الذي يتّجه إلى عاصمة الواحات، وعندما تصل الأنباء إلى الحكومة والملك، تسرع الحكومة إلى اعتقال المحافظ والمتورطين معه وترسل مبعوثاً لمقابلة الشيخ الذي كان قد مات على ظهر جمله قبل وصول المبعوث.

٩- عادل عبد السلام، **أشكال الأرض** (دمشق: جامعة دمشق، ١٩٨٠)، ص ٢٦٥.

١٠- بالدور غبرييل وت. ميكائيل محرز، "تحول الطبيعة والمناخ في الصحراء الكبرى"، **الصحراء الكبرى**، ص٢٦٠.

١١- إبراهيم الكوني، **ديوان النثر البري**، ط١ (قبرص: دار التنوير، ١٩٩١)، ص ٣٨. **وديوان النثر البرّي** مجموعة من المشاهد واللوحات الخاصّة بعوالم الصحراء الكبرى.. وفيها ينزع الكاتب إلى تناول تضاريس الصحراء وظواهرها، كالجبال الصخرية وبحار الرمال، والكثبان المتحركة والرياح العنيفة، والحرارة اللاهبة، ويمزج ذلك بتصوّرات الصحراويّين الذاهبة إلى منح كلّ ما في الصحراء روحاً، وقوّة جبّارة خفيّة، تتحكّم بأوضاع الصحراء وتقلبّاتها.

١٢- جمال الغيطاني، **الزويل**، ط١ (بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٠)، ص٣١. و **الزويل** رواية قصيرة نسبياً من مصر، تحكي قصّة شابّين يحاولان عبور الحدود المصرية إلى السودان هرباً من ملاحقة "البوليس". وقبل عبور الحدود يقعان في أسر عشائر الزويل التي بدت في الرواية تكثيفاً ومكافئاً رمزياً لمعظم أجهزة البوليس السرّي في العالم، رغم إمكانية النظر إلى عشائر الزويل بوصفها مجرّد عشيرة بدويّة، أبناؤها محكومون فطريّاً بالذوبان الكامل في

منطق العشيرة وقيمها المختلفة.

١٣- **المرجع نفسه**، ص ٢٨.

١٤- **المرجع نفسه**، ص ٧٨.

١٥- الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، ط ٢ (بيروت: دار العودة، ١٩٦٩)، ص ١١٢. و **موسم الهجرة إلى الشمال** رواية من السودان، تحكي قصّة طالب سوداني متفوّق وشديد الذكاء ووسيم أيضاً اسمه مصطفى سعيد ولذلك ترسله الحكومة لاستكمال دراسته في لندن، وهناك يترسّخ في وعيه عمق الهاوية بين الشرق والجنوب من جانب، والغرب والشمال من جانب آخر، ويقيم في لندن عدداً من العلاقات الجنسيّة مع عدد من النساء الإنكليزيات في وقت واحد، فقد بدا كأنه يحاول من خلال هذه العلاقات أن يردّ على الغزو العسكري الذي قام به الإنكليز لبلاده بغزو جنسيّ معاكس، مستفيداً من فحولته ووسامته، وسذاجة اللواتي أقام صلاته الجنسيّة معهن، وتصوّراتهنّ المستثارة بالسحر والأوهام حول العوالم الخفيّة للشرق. والأخيرة جين موريس التي حاول إقامة علاقة معها، أبقت مسافة الاستعلاء الشامل حاجزاً كبيراً بينهما. وذلك جعل مصطفى سعيد أكثر إلحاحاً في مطاردتها، وبعدما تصوّر أنهّ "نالها" بالمعنى "الجنسي" غرز خنجره "عميقاً في جسدها انتقاماً من كل شيء"، فيحاكم ويُسجن ويُنفى خارج بريطانيا، ويجوب عدة بلدان كان آخرها السودان، ويختار لإقامته قرية نائية في الصحراء التي يخترقها النيل. ويتزوّج، ويحاول أن ينصهر بالمجتمع الريفي البسيط، وأن ينهض بالقرية مستثمراً خبراته المكتسبة من "الشمال- الغرب" دون أن يعرف أهل القرية عن ماضية شيئاً ، وتنتهي الرواية باختفائه غرقاً أو غياباً متعمّداً في أحد الفياضانات المدمّرة للنيل.

١٦- عبد الحميد بن هدوقة، **ريح الجنوب**، ط ٣ (الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٧٦)، ص ٨٥. و**ريح الجنوب** رواية جزائرية، تجري أحداثها في إحدى القرى الواقعة على تخوم الصحراء والجفاف وتصوّر ما يعانيه أهلها في علاقاتهم مع بقايا الإقطاع وعملاء فرنسا من جانب، والطبيعة القاسية من جانب آخر، وخاصّة عند هبوب القبلي الريح الصحراوية العنيفة التي تشكّل هبّاتها المتواترة نوعاً من الناظم الخفيّ لمعظم سيرورات الرواية.

١٧- صبري موسى، **فساد الأمكنة**، ط١ (قبرص: دار التنوير ودار المثلث، ١٩٨٢).**وفساد الأمكنة** رواية من مصر، متوسّطة الطول، تحكي قصّة مهاجرٍ روسي نيكولا غادر موطنه إثر التغييرات الاجتماعية- السياسّة التي شهدتها روسيا القيصرية، في أعقاب الثورة البلشفية وينتهي به المطاف في جنوب الصحراء الشرقية المصرية، بعد أن تعاقد معه أحد "الخواجات" المصريين الخواجة أنطون لاستثمار منجم بودرة "التلك" في جبل الدرهيب. وعلى الشاطيء البكر للبحر الأحمر القريب من المنجم يقيم الخواجة المصري حفلة كبيرة يحضرها الملك مع كبار الشخصيات الرسمية، ويحدث أن يختار الملك ابنة نيكولا لاصطحابه في رحلة شكلية لصيد الغزلان الصحراوية، فيغتصب الملك الابنة الفتّية التي تنجب طفلاً، ويتعاظم شعور الوالد المرهف بمسؤوليته عمّا حدث، بعد سلسلة من الانهيارات النفسيّة والجسديّة، فيطعم الرضيع للضباع، ويختفي في أنفاق المنجم، وأثناء بحث ابنته عنه في الأنفاق ينهار عليها أحدها، فتدفن حيّة هناك. وينتهي كلّ ما يتعلّق بالجانب الاستثماري للمنجم، لكنّ نيكولا يظلّ أسير

جبل الدرهيب وصحرائه إلى الأبد.

١٨- **المرجع نفسه**، ص ٣٨.

١٩- **المرجع نفسه**، ص ٢٧.

٢٠- إبراهيم الكوني، **رباعية الخسوف**. وطقوس شرب الشاي منتشرة في معظم أعماله الأخرى.

٢١- إبراهيم الكوني، "البئر"، **رباعية الخسوف**، ص ١٢.

٢٢- إبراهيم الكوني، **ديوان النثر البري**، ص ٣٩.

٢٣- إبراهيم الكوني، "الواحة" ، **رباعية الخسوف**، ص ٩٩.

٢٤- **المرجع نفسه**، ص ١٨٤.

٢٥- **المرجع نفسه**، ص ٢٢١.

٢٦- الكوني، **ديوان النثر البري**، ص ١١٢.

٢٧- الكوني، **الوقائع المفقودة من سيرة المجوس**، ط١ (قبرص: دار التنوير، ١٩٩٢)، ص٤٧. **الوقائع المفقودة من سيرة المجوس** مجموعة من اللوحات والنصوص والقصص متوسطة الطول، التي تلقي الضوء على جوانب كثيرة من التاريخ الغامض للصحراء الكبرى وأبنائها الأقدمين، وقد استفاد الكاتب في عمله هذا، مما تمّ اكتشافه حديثاً في مغاور منطقة تاسيلي الليبيّة من رسوم ونصوص أثبت بعضها بلغتها الأصلية القديمة، ورسم حروفها التي لاتزال محفورة على جدران كهوف تاسيلي، رغم مضيّ آلاف السنوات.

٢٨- الكوني، **ديوان النثر البري**، ص ٤٨.

٢٩- مكي محمد علي، **السيسبانة**، ط١ (طرابلس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٣)، ص ٨٣. **السيسبانة** رواية سودانية متوسطة الطول، وتكاد تكون مؤلفّة من جملة شعرية طويلة واحدة، تحكي ما يعانية السودانيون من جوع وقمع على يد السلطات البوليسية، والسيسبانة امرأة تحمل اسم شجرة في الغابة، تتماهى بالحلم الجمعي للخلاص الجمعي، فتتبعها الجموع في ترحالها عبر الصحارى والسهوب السودانية الشاسعة، وفي انتظارها لمجيء القدال الذي يتحوّل انتظاره تحت وطأة القمع إلى انتظار مخلّص "منتظر" ولا همّ للسيسبانة سوى التبشير بقرب قدومه.

٣٠- **المرجع نفسه**، ص ١١٩.

٣١- عمر الحميدي، **جزيرة العوض**، ط١ (الخرطوم: الدار السودانية للنشر، بدون تاريخ)، ص ٢١٢. **جزيرة العوض** رواية سودانية طويلة نسبياً، تحكي قصّة العوض الذي يولد في قرية سودانية على النيل ضمن المنطقة الواقعة في إطار التصحّر الكامل شمال السودان. ويكتشف العوض جزيرة رمليّة صغيرة أحدثها التيّار وسط مجرى النيل، فيسارع إلى غرس فسيلة نخيل في وسطها، ويحدث أن تتسع الجزيرة بواسطة ما يراكمه النهر على ضفافها من التراب والطمي الذي جعله يقاوم الانجراف تفاني العوض في زراعته والدفاع عنه ضدّ جنون النهر أثناء الفيضان. وتتسع الجزيرة لتبلغ خمسين فدّاناً، فتعمد إحدى الحكومات السودانية

إلى محاولة توزيع الجزيرة على الفلاّحين.. لكنّ انقلاباً عسكرياً يعيد الأمور إلى نصابها - من وجهة نظر العوض- وتتحول الجزيرة إلى فردوس خاص يقضي فيه العوض بقيّة عمرة.

٣٢- الكوني، **ديوان النثر البري**، ص ٤٨ وما بعدها.

٣٣- **المرجع نفسه**، ص ١٧١ وما بعدها.

٣٤- **المرجع نفسه**، ص ١٣٥.

٣٥- **المرجع نفسه**، ص ١٢٣.

٣٦- محمود المسعدى، **السد**، ط١ (تونس: المؤسسة التونسية للكتاب، ١٩٨٥)، ص ٧١. **السدّ** رواية تونسيّة حوارية قصيرة، تحكي قصّة رجل اسمه غيلان يتفانى في بناء سدّ على تخوم المناطق العطشى لإروائها، وتحاول أثناه ثنيه عن عزمه انطلاقاً من أن تغيير ناموس الطبيعة أمر مستحيل، وتتضايق صاهبّاء آلهة الظمأ والعطش في الرواية، من هذه المحاولة البشرية الرامية إلى معارضتها، فيتهدّم السدّ في نهاية الرواية للبرهنة على عبثية الفعل البشري في النضال ضدّ قسوة الطبيعة والعمل على تطويعها لصالح الإنسان.

٣٧- **المرجع نفسه**، ص ٨٥ وما بعدها.

٣٨- **المرجع نفسه**، ص ٦٥.

٣٩- **المرجع نفسه**، ص ٥٦.

٤٠- **المرجع نفسه**، ص ٦٩-٧٢.

٤١- أحمد ولد عبد القادر، **الأسماء المتغيرة**، ط١ (بيروت: دار الباحث، ١٩٨١). **الأسماء المتغيّرة** رواية موريتانية متوسطة الطول، تحكي قصّة فتى اختطفته قافلة موريتانية من أعماق الغابة، وعادت به إلى موريتانيا عبر الصحراء، حيث يباع إلى إحدى القبائل التي تطلق عليه اسماً يتبدّل بتبدّل الذين يعمل لديهم، وتبّدل المرحلة التي تمرّ بها موريتانيا الحديثة ويمارس أعمالاً مختلفة كالرعي وصيد الأسماك والعمل في آلية استخراج الحديد الخام وتنتهي الرواية بشيخوخته وانصرافه إلى رعاية مجموعة من الشباب المتحمّسين لبناء دولة موريتانية مستقلة تسودها العدالة الاجتماعية.

٤٢- الكوني، "البئر"، **رباعية الخسوف**، ص ٥.

٤٣- صبري موسى، **فساد الأمكنة**، ص ٨٠.

٤٤- **المرجع نفسه**، ص ٥٦.

٤٥- جمال الغيطاني، **الزويل**، ص ٣٩.

٤٦- الكوني، **الوقائع المفقودة من سيرة المجوس**، ص ٢٢.

٤٧- الكوني، "الواحة"، **رباعية الخسوف**، ص ٨٧.

٤٨- الكوني، "البئر"، **رباعية الخسوف**، ص ٤٥.

٤٩- أحمد ولد عبد القادر، **الأسماء المتغيرة**، ص ٧١.

٥٠- صبری موسی، **فساد الأمكنة**، ص ١٣٤.

٥١- **المرجع نفسه**، ص ١٣٥.

٥٢- **المرجع نفسه**، ص ١٤١.

٥٣- أحمد ولد عبد القادر، **الأسماء المتغيرة**، ص ١٢.

٥٤- الكوني، "الواحة"، **رباعية الخسوف**، ص ٢٨٠.

٥٥ - **المرجع نفسه**، ص ١٤٥ وما بعدها.

٥٦-**المرجع نفسه**، ص ٢٨٥.

٥٧- الكوني،" البئر،" **رباعية الخسوف**، ص ٤٨.

٥٨- **المرجع نفسه**، ص ٤٧-٥٦.

٥٩- الكوني، **الوقائع المفقودة من سيرة المجوس**، ص ٣٩.

٦٠- Claude Blanguernen, *Le Hoggar*, p. 38.

٦١- Gerard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972).

الرواية الصوفية في الأدب المغاربي

فريال جبوري غزول *

إن اهتمام العالم بأدب إقليم ما ينبع من الإضافة التي يسهم فيها هذا الأدب، أي من الخصوصية الأدبية التي يتميز بها والتي تضيف جديداً إلى أشكال الأدب السائدة. وعلى سبيل المثال، فقد عُرفت أمريكا اللاتينية بالواقعية السحرية وروسيا السوفيتية بالواقعية الاشتراكية وفرنسا بالرواية الجديدة. فما الذي أضافه المغرب العربي الكبير جمالياً إلى فنون الأدب الشائعة؟

من هذا السؤال انطلق هذا البحث متأملاً وراصداً. ومما لا شك فيه أن الإضافات المغاربية إلى الأدب العالمي عديدة، منها المسرح الاحتفالي والشعر الوطني والقصة القصيرة الساخرة وحكايات الأولياء، إلى آخره من أنماط أدبية نجدها في المغرب أو الجزائر أو تونس أو ليبيا أو موريتانيا، إلا أننا نجد رافداً مغاربياً يجمع كل هذه الأقطار ويشكل إضافة ملموسة إلى الأدب العالمي السائد وهو تشكيل الرواية المعاصرة تشكيلاً صوفياً. وقد يبدو مصطلح "الرواية الصوفية" هجيناً وجامعاً بين الأضداد، فالرواية والتصوف يعتبران نقيضين لا يجتمعان ولا يتقاطعان. فالرواية بنت الطبقة البورجوازية، وهي الجنس الأدبي الذي أفرزته الثورة الصناعية التي رفعت من شأن الملكية الخاصة وركزت على مسيرة الفرد ومعاناته ومشاكله وتطلعاته في سياق عائلته وطبقته المتوسطة. أما التصوف فيرتبط ذهنياً بعصره الذهبي في العصور الوسطى وما قبل الغزو التكنولوجي الحديث، والمتصوفة يسعون إلى التخلص من الملكية وحتى من الارتباط العائلي والهوية الفردية ليذوبوا في كيان كوني ولينصرفوا إلى وجدهم الإلهي. فكيف يمكن للنزعة الصوفية أن تعبر عن زخمها عبر جنس أدبي يلائم الطبقة الوسطى بتطلعاتها الآنية؟ وكيف يمكن للرواية التي تُعرف باسترسالها وطولها النسبي واهتمامها بالتفاصيل اليومية أن تتكيف لتعبر عن رمزية الخطاب الصوفي وتشظيه وبعده عن الإطناب واكتفائه بالتلويح والإشارات؟ كيف إذن تكون الرواية الصوفية؟

وإذا كان ممكناً أن يتلاحم الواقع بالسحرية، والحاضر بالاشتراكية المستقبلية، والخيال بالعلم كما في رواية الخيال العلمي، فلن يكون من الصعب الوقوع على رواية صوفية، خاصة لأن التصوف يمكنه أن يسلك الطريق الوعر ويرابط في الثغور الصعبة.

إن الرواية تتشكل صوفياً عندما نجدها تنقلب على المواضعات الروائية السائدة لخدمة نزعة من نزعات الصوفية، فالمخيال فيها يسعى إلى التأمل لا التسجيل، إلى الانخطاف لا التوثيق، إلى اللذة لا الأدلجة، إلى الكينونة لا المعرفة. إنها باختصار عمل أدبي سردي يروي حكاية ما تثير اسئلة جارحة، تشكل أجواء غرائبية، تفكك المتعارف عليه،

تقوض المعترف به، توحد بين المتنافرات، وبالتالي تخلق فضاء من التجاوز والمتعة. وكما نجح أدباء أمريكا الجنوبية في المزج بين أساطير المنطقة الأصيلة والتاريخ الاستعماري الوافد، كذلك نجح المغاربة في تطويع الرواية لتعبر عن مزاج محلي، فقد أرسى المغاربة نوعاً أدبياً يجمع بين قطبين متناقضين: الرواية بنسقها الخطي التفصيلي والتصوف بنزعته نحو الاستدارة والإشارية. وليس هذا بعجيب على التصوف الذي طالما حطم الحدود والفوارق ليتوحد مع الجذر الكوني للأشياء والكائنات، مستخدماً منطقاً مختلفاً وإنشاءً مغايراً يخلّص الكلام العادي من تقعره ويزعزع بلاغته الدارجة، ليتكشف الجوهر من هذه التعرية. ففي الخطاب الصوفي نجد الأضداد متطابقة والاختلافات مجتمعة والوجود في حالة وحدة حيث تصبح التباينات والتراتبات التي يصر عليها المجتمع الطبقي والتقليدي قشرة سطحية. فليس عجيباً إذن أن يقوم الخطاب الصوفي المتميز بقصره وكثافته ورمزيته بالتلاحم مع نقيضه الخطاب الروائي ليشكل نسيجاً روائياً يصعب أن تميز بين ما هو سردي وروائي فيه وبين ما هو تأملي وصوفي.

كما أنه ليس بغريب أن يتوالد هذا الجنس الأدبي في المغرب العربي الكبير الذي فيه نشأت الطرق الصوفية والتصق تاريخه بالتصوف من دولة المرابطين إلى دولة السنوسين،ويزدحم تراثه الشعبي بالقصص عن كرامات ومعجزات الأولياء، بل إن طوبوغرافيا البلاد المغاربية بزواياها وأضرحة شيوخها لأكبر دليل على رسوخ النزعة الصوفية، وقد قيل إن المغرب هو الإقليم الذي أنزل الصوفية من البرج الفلسفي إلى أرض المعاش؛ فليس وطن أولى إذن بالرواية الصوفية من المغرب العربي الكبير.[١] وهذا طبعا لا يعني أن الرواية الصوفية منعدمة في المشرق أو في العالم وإنما يعني طغيانها كظاهرة في البلاد المغاربية واحتواءها على أصناف مختلفة ومشارب متباينة وأجيال متعددة من الروائيين. وفي تميز البلاد المغاربية بالرواية الصوفية إثراء للأدب العربي ولأساليب القص العالمية.

وقد اختارت هذه الدراسة خمسة نماذج روائية، واحدا من كل قطر مغاربي، لا بحثاً عن الثوابت وتواترها في هذه الروايات بل استقصاء لما يتميز فيها كل نموذج من أصالة تكمل ما يجاورها دون أن تكرره أو تعيده. هذا مع العلم أن الكثير من الموتيفات والمصطلحات الصوفية، ومن المشاهد والتقنيات الأسلوبية التي ترد فيها تؤكد على أواصر القربى الفكرية والجمالية بينها؛ وليس على التأثير المباشر. فكلها تستقي معجمها ومخيالها من الإحساس العميق بالمقدس وحضوره في الحياة اليومية. إن المنهل واحد لأنه منغرس في الثقافة إلا أن تشكله بأقلام مختلفة يتنوع، ولهذا عمد هذا البحث إلى إطلاق توصيف على كل رواية من الروايات الخمس يحدد نوعية الرواية الصوفية ويخصص طريقتها في التصويف. فقد يكون التصوف فيها ثيمة أو موضوعاً، بنية أو أسلوباً، يستحضر التاريخي أو الطقوسي، ذا نزعة فلسفية أو شطحية. وليس الغرض من هذه الدراسة تفصيل الأعمال الروائية في ذاتها بقدر ما هو الإمساك بالقاسم المشترك بين أعمال متباينية في ظاهرها ومتماسة في باطنها. ولا أقصد بالتماس أن مركزها ونقطة انطلاقها واحدة، بل أعني أن هناك هاجساً موحداً بينها وإن كان تجليه يختلف وتبنيه يوصِّل إلى نتائج متعارضة. وقد اختارت الدراسة التعامل مع روائيين متميزين، معروفين في أوطانهم الصغيرة وفي وطنهم العربي الكبير، وهم إبراهيم الكوني[٢] (ليبيا) ومحمود المسعدي[٣] (تونس) وآسيا جبار[٤] (الجزائر) ومحمد الشركَي[٥] (المغرب) وأحمد ولد عبد القادر[٦] (موريتانيا).

وينطلق التوصيف الذي قمت به من نوعية الرواية نفسها وطريقتها في تخصيص التيمة الصوفية. فعند الكوني تشارف روايته الصوفية تخوم الطوطمية، أما المسعدي فتحمل روايته طابعاً صوفياً وفلسفياً، ونلتقي عند جبار بالرواية الصوفية التاريخية، وعند الشركي تصبح الرواية الصوفية طقساً، وأما عبد القادر فيمتزج في روايته البعد الصوفي بالبعد السوسيولوجي والأنثروبولوجي. وقد عزز من أطروحتي في التصنيف ما وجدته من اقتباسات استهلالية أو ختامية تكشف عن هاجس الرواية الصوفية. فيفتتح الروائي الليبي روايته **نزيف الحجر** (١٩٩١) بآية قرآنية (سورة الأنعام: ٣٧) تشير إلى التماثل بين الإنسان والحيوان: "وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير في السماء إلا أمم أمثالكم"، مما يمهد للطوطمية المبثوثة في الرواية. كما أن هذا الاقتباس القرآني في فاتحة الرواية يليه اقتباس آخر من العهد القديم (سفر التكوين: الإصحاح الرابع) يندد بقتل قابيل لأخيه هابيل.[٧] وسنجد في مسيرة الرواية كيف أن شهوة قتل الحيوان لا تقل لعنة عن قتل الإنسان، بل إن الضحية الإنسانية تتوحد مع الضحية الحيوانية في خاتمة الرواية.

وأما المسعدي التونسي فيفتتح روايته الصوفية التأملية **مولد النسيان** (١٩٧٤)، بما يسميه "الفاتحة" التي تستدعي في الذهن السورة الأولى من القرآن الكريم، مما يشحن العمل بقدسية نابعة من تطابق الدال، لا المدلول. وفي فاتحة المسعدي ثلاثة اقتباسات استهلالية يغلب عليها الطابع الفلسفي: أبو حيان التوحيدي في عبارته "نحن نساق بالطبيعة إلى الموت ونساق بالعقل إلى الحياة"، مثيراً بهذا القضية الوجودية التي يتمحور حولها السرد الروائي. ويتلو ذلك نص مأخوذ عن الفيلسوف الألماني شوبنهاور: "هناك في ملكوت الليل الكلي الواسع الأرجاء حيث لا يصيب الإنسان من العلم إلا وحيداً أوحد، هو النسيان الرباني الخالد القديم"، ثم ينهي اقتباساته الاستهلالية ببيت شعر (مع تصرف) للشاعر الفيلسوف الضرير أبي العلاء المعري: "عللاني فإن بيض الأماني/فنيت والزمان ليس بفاني"[٨] وقد استبدل المسعدي بكلمة "الظلام" "الزمان"، لينسجم البيت مع همومه التي تصب في الوجود والعدم والزوال.

وفي رواية آسيا جبار الجزائرية المكتوبة بالفرنسية **بعيداً عن المدينة المنورة: بنات إسماعيل** (١٩٩١)، فهي تبدأ باستشهادين أحدهما من الفردوسي، مسجل الملاحم الفارسية وتاريخ ملوكها، حيث يقول:

> كل ما سأقول قد قيل من قبل، فالجميع قد ساروا في حديقة المعرفة. ومع أنني لن أتمكن من الوصول إلى مكان عالٍ في هذه الشجرة المثمرة لأن قواي لن تسمح بذلك، إلا أنني كمن يلوذ بنخلة ليحتمي بظلها. وربما سأتمكن من الوصول إلى فرع واطىء من هذه الشجرة التي تلقي بظلها الرحب.

إن عبارة الفردوسي المقتبسة تنطلق من وعيه بدوره كمؤرخ متأخر ومتواضع. وأما ميشليه المؤرخ الفرنسي فيقدم في الاقتباس الاستهلالي الثاني ثقة بقدرته على بعث الماضي: "دار حوار غريب بيني وبينه، أنا الذي قمت ببعثه فانتصب الزمن واقفاً".[٩] إن تذبذب الأديبة

الراوية بين تواضع الفردوسي وثقة ميشليه أمر مفهوم، ولكن الدلالة الأهم أنها تختار شخصيتين تعاملا مع **التاريخ**، وهو هاجسها في هذا العمل الذي يستبطن تاريخ السيرة النبوية موظفاً الخيال السردي.

والمغربي محمد الشركي يستهل روايته الصوفية **الطقوسية العشاء السفلي** (١٩٨٧) بنص للشاعر المغربي محمد بنيس يلوّح فيه بطقس سري وليلي يختلط فيه الدم بالبركة والجسد بالموت الأخير:

> هذا ليل النص، يمتحن فيه الجسد الغياب، لعله الموت، لعله نزيف سيدة جليلة لم تورثني خطاطة وجهها وهي على فراش الموت. بوركتِ أيتها السيدة الميتة قبل أوان الموت.(١٠)

ولا يستخدم الروائي الموريتاني أحمد ولد عبد القادر في روايته التي تؤطر التصوف في سياق سوسيولوجي اقتباساً استهلالياً على الإطلاق، لكنه ينهي عمله **القبر المجهول أو الأصول** (١٩٨٤) باقتباس بيت من الشاعر الموريتاني الشهير سيدي عبد الله بن أحمد بن أحمد دام الحسني (١٧٥٦-١٨٤٨): "ومن صحبَ الأيامَ أنأين جارَه/ وأدنتْ له من ليس بالمتداني".(١١) وهو بيت يستحضر أزمة الاغتراب وصاحبه شاعر سافر كثيراً في بلاد الزنوج المجاورة لبلاد الشنقيط طلباً للرزق، وكتب قصائد حنين لوطنه، ولأولاده الذين خلّفهم في أكثر من مكان. وهذا البيت يختزل شعريا الوضع السوسيولوجي الذي يقدمه الروائي عن القبائل الموريتانية في صراعها وطلبها للاكتساب وبحثها الدائم عن المرعى والكلأ وتوجهها جنوباً عند زحف الرمال.(١٢)

إن هذا التعدد في مقاربة الرواية الصوفية الذي ينطوي على هواجس المؤلف واللحظة التاريخية في قطره، لا ينفي على الإطلاق وشائج القرابة الفكرية العفوية التي تجمع هذه الأعمال. ومع أن الروايات المختارة كنماذج تعود إلى أجيال مختلفة يفصل بين أكبرها وأصغرها سناً ما يقارب النصف قرن، كما أنها تشمل كتابات المرأة والرجل، باللغة الفرنسية والعربية، فهذه الأعمال تشكل نسيجاً واحداً، وإن كان تفصيله مختلفاً وتطريزاته متباينة. وهذا يعزز فكرة بنية ثقافية تحتية واحدة يلعب فيها الدور الصوفي دوراً محورياً في تشكيل الهوية المغاربية. وهذا الرافد الثقافي يصب في روافد مشرقية وخليجية ليشكل نهر الثقافة العربي الكبير، كما أنه يتقاطع مع الروافد الثقافية في أفريقيا السوداء وفي أوروبا الجنوبية. ومما لا شك فيه أن الدين عامل مهم في التكوين الثقافي والاجتماعي، إلا أن من المهم أيضاً التعرف على نوعية ممارسة الدين - في هذه الحالة المغاربية: الإسلام - وكيفية ترجمته في الحياة المعاشة وليس في النصوص والعقائد فقط(١٣) إن الظروف العينية والتاريخ المحلي والمزاج الفردي تتغير من أديب إلى آخر، وبالتالي من المهم أن لا يلغي الباحث الفروق فيما يمكن اعتباره شعباً واحداً أو على الأصح الطرف الغربي من الشعب الواحد بشقيه المغربي والمشرقي.(١٤)

تسعى رواية **نزيف الحجر** كما يسعى كثير من المتصوفة إلى التوحيد بين مختلف الأديان والمذاهب وذلك بالوصول إلى الجذر الروحي لها، فالراوي يوفق بين الأديان الإبراهيمية (التي يطلق عليها "الأديان السماوية") بكتبها المقدسة مع الأديان الأرواحية (التي يطلق عليها "الأديان الوثنية") ذات العقائد الشفوية. وهو أيضاً يسعى إلى استكشاف هذه المعتقدات الأرواحية التي كان يؤمن بها سكان ليبيا القدماء الذين تركوا آثارها ومقدساتها مرسومة على جدران الكهوف في شمال الصحراء الكبرى، ومن ثم ربطها بالكتاب المقدس والقرآن الكريم، مشيراً إلى أن المقدس واحد والروحانية ظاهرة إنسانية. وهو في هذا يتطابق مع ما دعا إليه المتصوفة وأبرزهم جلال الدين الرومي. وتتجلى ملامح من وحدة الوجود في هذه الرواية التي تصر على أن تجاوز قوانين الطبيعة بهتك مقدساتها وخرق توازنها البيئي وقتل حيواناتها هو الإثم الأكبر.

نجد في رواية الكوني استشهادات تسبق الكثير من فصول الرواية[١٥]، فبالإضافة إلى القرآن الكريم وسفر التكوين والمزامير، نجد سوفوكليس وافيديوس، وكذلك الباحث اليوناني القديم هيرودوت والباحث الفرنسي المعاصر هنري لوت في وصفهما للجنوب الليبي ومنطقة تاسيلي المعروفة بحضارتها القديمة[١٦] والباحثان يشيران إلى رفض أهل المنطقة لاستخدام السلاح والعنف وإلى تشاؤمهم من صيد الودان (الموفلون أو الخروف المتوحش). وتقوم الرواية بأخذ نموذج معاصر من أهالي المنطقة اسمه أسوف وتحكي حكايته منذ أن كان طفلاً إلى أن صار شيخاً في منتصف القرن الحالي، وذلك عبر تقنيات الاسترجاع الأدبي، فالرواية تبدأ قبل التجربة الأخيرة، حيث يرفض أسوف أن يكون دليلاً في مجزرة الودان، ويسترجع حياته الشاقة مع والديه وحكاياتهما ونذر والده وتجنيده وقدوم السواح لزيارة الرسوم البدائية الجدارية وأخيراً موكب الصيد اللاإنساني بالرشاشات والسيارات والطيارات للفتك بما تبقى من الغزلان والودان. وللشخصية الرئيسية أسوف بعد رمزي، فهو يمثل الحضارة المنقرضة وتوحدها بالطبيعة، كما يمثل أسطورة فداء وتطهير عندما يتوحد مع رسم الودان في حجر الكهوف مشكلاً ضحية مصلوبة يقوم بقتلها ضده في الرواية قابيل بن آدم الذي يأكل اللحم بشراهة منقطعة النظير ويفتك بالأحياء إشباعاً لرغباته. من هنا ندرك المعنى الأمثولي للازمة التي طالما كررها أسوف: "لن يُشبع ابن آدم إلا التراب" (ص ١٥٠، ص ١٥٣)، كما تتضح دلالة الرواية وعنوانها. فالحجر المرسوم عليه الودان ينزف لالتحامه بالضحية البشرية أسوف، وفي هذا النزيف الحجري - إن صح التعبير - تطهير للجدب (الحرفي والمجازي) كما جاء في أساطير الفداء في الحضارة الليبية القديمة المكتوبة بأبجدية الطوارق المسماة "التيفيناغ":

> أنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبىء الأجيال أن الخلاص سيجيء عندما ينزف الودان المقدس ويسيل الدم من الحجر. تولد المعجزة التي ستغسل اللعنة، تتطهر الأرض ويغمر الصحراء الطوفان. (ص ١٥٣)

والطوطمية تأتي من هذا التماثل والتلاحم والتوحد بين الإنسان والحيوان بحيث إن أسوف يرى والده في عيني الودان، والغزالة تضحي بحياتها لتخلص الطفل العطشان ولتنشىء عهداً دموياً لن يبيح للإنسان قتل ما تنجبه من غزلان.[١٧]

ويمهد إبراهيم الكوني لهذه الخاتمة التي توحد بين الإنسان والحيوان، وبين البشري والمقدس، مستدعياً في آن واحد أسطورة الطوارق وصلب المسيح عبر استراتيجية أسلوبية تفتت تدريجياً الحواجز بين المذاهب والأديان. فها هو يصف لنا في مطلع الرواية الصخرة التي تحمل بنقوشها مشاهد المقدس "الوثني" ليجعلها تتطابق مع المقدس "السماوي" بشقيه المسيحي والإسلامي:

> الصخرة العظيمة تحد سلسلة الكهوف، وتقف في النهاية كحجر الزاوية، لتواجه الشمس القاسية عبر آلاف السنين، وقد زينت بأبدع رسوم إنسان ما قبل التاريخ في الصحراء الكبرى كلها: على طول الصخرة الهائلة ينهض الكاهن العملاق، يخفي وجهه بذلك القناع الغامض، ويلامس بيده اليمنى الودان الذي يقف بجواره مهيباً، عنيداً، يرفع رأسه مثله مثل الكاهن، نحو الأفق البعيد، حيث تشرق الشمس وتسكب أشعتها في وجهيهما كل يوم. (ص ٨)

وهذا المشهد المخلّد على الصخر يثير روحانية حتى عند هؤلاء الذين لا يعرفون ما وراءه من عقائد، فها هي المرأة الأوروبية يمتلىء قلبها خشوعاً فيلمحها أسوف:

> امرأة أوروبية تركع أمام الصخرة على ركبتيها وتتمتم بكلام مبهم، عرف بالحدس أنه صلوات النصارى. (ص ٩)

أما منقب الآثار الإيطالي فنجد فيه معالم الوجد وحتى الدروشة أمام هذه الرسوم، كما يصفها أسوف:

> ترتجف أصابعه عندما تلامس جدران الكهف الموسوم بخطوط الأقدمين. في تلك اللحظة، يفيض من عينيه بريق غامض ... يقف طويلاً أمام الوشم الحجري ... وفي عينيه خشوع المسلم عندما يصلي، يتلفظ برطانة غير مفهومة، يخاطب رفاقاً لا وجود لهم، يضرب كفاً بكف، يقفز في الهواء كالدرويش ... ينسى نفسه تماماً. (ص ٩٠)

وحتى أسوف نفسه عندما يصلي يخطىء الاتجاه ويتوجه نحو الصنم الحجري الذي ينتصب فيه الودان بقرنيه الملتويين، عوضاً عن الكعبة (ص ١٣). أما أب أسوف فكان يجمع البركة من كل الأديان، فكان يحمل للحماية آيات قرآنية وتمائم سحرية بلغة الهوسا وتعاويذ من جلود الثعابين مستوردة من كانو (ص ٣٣).

كما أن التماثل والتوارد بين الأنماط الصوفية المختلفة يُقدم في الرواية عبر مداخل متنوعة. فقابيل ورفيقه يعلّقان على أسوف الذي لا يأكل اللحم بإدراجه في قائمة النساك الهنود: "الأشباح التي سمعنا أنها تسكن أعالي الجبال في الهملايا" (ص ٤٥). ويرد على لسان الأمريكي جون باركر - وهو إحدى الشخصيات في الرواية المهتمة بالتصوف - أنه وجد صدى من معتقدان البوذية التي تقول إن الإنسان لا يصل إلى الألوهية إلا عبر المرور بحالة الحيوان (من اعتزال وخرس وأكل الأعشاب) في مقولات المتصوفة في شمال أفريقيا: "الأنعام أجدر بالولاية وتقمص الروح السماوية من بقية المخلوقات" (ص ١٢٣).

ونجد حالة الحيوانية المقدسة منطبقة على أسوف، فهو يعيش وحيداً في الصحراء الجبلية، أقرب إلي الحيوانات المتوحشة في سلوكه منه إلى البشر، فكان يفتقد إلى أبسط قواعد الدراية بالتعامل مع الآخر:

> لم تكن المقايضة أمراً سهلاً لشاب لا يملك لغة يخاطب بها الناس. لا يعرف طباع الناس ولا أخلاقهم ولا تصرفاتهم، ومن أين له أن يعرف وقد عاش طوال عمره معزولاً عنهم. (ص ٣٩)

ونلاحظ تماهي أسوف مع الحيوان في طوطمية الانتساب والنسب من خلال أحداث تؤكد على الأخوة ومن خلال تعزيزات تشبيهية واستعارية. فعندما تأتي القافلة ويذهب أسوف ليقايضها فهو "يتقافز كالودان بين الأحجار قاصداً الوادي" (ص ٤١). وعندما جنّده رجال الكابتن بورديللو ليحققوا حلم غزو الحبشة من الشرق بالهجانة، نجح في الهرب على الرغم من رصاص الحامية الإيطالية، مما بدا وكأنه معجزة:

> شاهدوا إنساناً يفلت من الأسر ويتحول إلى ودان، يعدو نحو الجبل، يتقافز فوق الصخور في سرعة الريح غير عابىء بمطر الرصاص الذي ينهال عليه من كل جانب. (ص ٨٧-٨٨).

وقد فسر دراويش الصوفية في الرواية ما حدث باعتباره حلول الذات الإلهية في بشر وعقدوا احتفالاً بذلك في أمسية ذكر (ص ٨٨). وأما الغزالة التي قتلها قابيل فيذكر الراوي الحدث من قبيل قتل ابن آدم لأخته (ص ١٣٦).

ويأخذ هذا التماهي بين الإنسان والحيوان بعدين، فكما يستوحش أسوف ليصبح "حيوانا" كذلك يؤنسن الحيوان ليصبح "إنساناً"، فهذه الغزالة تسرد أسطورتها وهذا الودان يقوم بأفعال تؤهله لأن يكون بشراً، فهو عند اليأس ينتحر، وعند الحلم يغفر. يحكى أبو أسوف حكايته مع الودان:

> نسيت أن أقول لك إن معركتنا كانت تدور في وادٍ مقطوع عن الجبال. الودان يعرف أنه لن يستطيع الإفلات لابتعاده عن حصونه في الجبال. في وسط الوادي تقوم ربوة تعلوها صخور ملساء عالية. وعندما شاهدني أحتكم إلى البندقية، تسلق الصخور في حركة خاطفة، وقفز إلى الأرض، فكسر رقبته. سال الدم من خياشيمه، ومات من دون أن تختفي النظرة الغريبة من عينيه المفتوحتين: مزيج من الشقاء والحقد والعجز. (ص ٢٨).

ويكتسب التماهي توازياً عندما يموت الأب أيضاً مكسور الرقبة بعد أن جرجره ودان إلى أعالي الجبال (ص ٣٥-٣٦)، وكأن في عدالة العين بالعين، يتساوى الرجل بالودان. وكان الأب قد نذر أن لا يصطاد وداناً بعد تجربة حاسمة معه:

> نذر نذراً من زمان قبل أن تولد. كان يصطاد في سفوح جبال إينسيس فزلقت رجله ووجد نفسه معلقاً بين السماء والأرض، يمسك بصخرة ورجلاه تتدليان في الهاوية. فقد الأمل في النجاة فانتشله نفس الحيوان الذي كان يقاتله وينوي قتله وانقذه من الهلاك ... لقد نذر ألا يقترب من الودان ولكنه جاع ... فاضطر أن يخالف النذر ويصطاد ... قال إنه خان النذر وستعاقبه روح الجبال على ذلك. (ص ٥١)

وهذه الهاوية التي تحمل في ثناياها معنى الجحيم او المطهر (كما يوضح الكوني في الحاشية) ترد مرة أخرى في تجربة أسوف (كما ترد في كثير من الروايات الصوفية موضوع البحث). تبدأ تجربة أسوف مع الودان بمحاولة الأب صرفه عن تعلم صيده، ولكنه في يوم ما يندفع وراء الودان وكأنه مجذوب "نسي النذر، ونسي مصير الوالد وانقاد إليه مأخوذاً، مسلوب الإرادة." (ص ٦٠). تسلق أسوف الجبال وقضى ليلته متعلقاً بنتوء في الجبل وبينه وبين السقوط في الهاوية شعرة، وفجأة حدثت المعجزة وتدلى الحبل الذي كان قد وضعه أسوف في قرني الودان كأنشوطة ليصبح حبل نجاة ينقذه به غريمه! ويصف أسوف هذه المفارقة:

> إنه الودان. نفس الودان. ضحيته. جلاده. من منهما الضحية؟ ومن منهما الجلاد؟ من منهما الإنسان؟ ومن منهما الحيوان؟ (ص ٧٢).

هذا التساؤل البلاغي يفيد محو الفواصل والدخول في المجاز الطوطمي. ويعزز من هذه الواقعة المسردة بأدق التفاصيل والتوتر المصاحب حكايات أخرى تهدف إلى التعبير عن "إنسانية" الحيوان، فهذا الجمل يخلّص صاحبه من الأعداء وعلى الرغم من طعناته ونزيفه يركض بصاحبه، وعندما يتأكد من نجاته يبرك ويموت (ص ٥٨). والقصة التى تحكيها الغزالة من توفير دمها لإرواء الطفل العطشان (ص ١١٥-١٢٠) مثال آخر على إنسانيتها وحقها في أن تسمى "أخت".

رواية الكوني، إذن، تستدرج القارئ أسلوبياً وبنائياً واسطورياً إلى القمم الخطيرة - كما يفعل الودان - لتتيح له رؤية المشهد من وجهة نظر لم يألفها، حيث تتساوق الكائنات وتصبح الطبيعة كلها معبداً، ويبدو الإنسان في محاولة السيطرة على الطبيعة بقتل غزلانها وودانها شيطاناً رجيماً، والخلاص يكون على يد إنسان رحيم يتماهى مع هذه الطبيعة ومع الحيوان الشارد ويقدم دمه في فعل الشهادة.

مولد النسيان: الرواية الصوفية الفلسفية

تطالعنا رواية **مولد النسيان** بنهجها الفلسفي وبانشغالها بقضايا الوجود والعدم والموت والحياة من الفصل الأول، حيث يقول مدين لامرأته ليلى "أريد أن أقتل الموت لأن الأبد واجب" (ص ١٥)، وليس هذا بغريب على المسعدي الذي قال عنه طه حسين إن الوجودية أسلمت على يديه.[١٨] ونص الرواية كله شذرات حوارية وأحداث غامضة وإنشاء صوفي يهمّش مقومات الحبكة الروائية وإن كان لا يلغيها. فالرواية تتشكل من سبعة فصول تقدم بحث الإنسان في الأحلام والأوهام وفي العلوم والتجارب عن الخلود والبقاء، وبالتالي فهي تستدعي بحث جلجامش في الملحمة البابلية عن النبتة التي تعيد الحياة إلى الأموات ورحلته الإسطورية إلى عين الماء حيث هذه الوردة السحرية، لكن سرعان ما يفقدها.[١٩]

يذهب مدين وليلى أو الرجل والمرأة إلى مدينة يتعالج أهلها بالسحر ليقيما فيها مستشفى، أي ليستبدلا العلم بالخرافة، ولكن عند المرض يلجأ مدين بنفسه إلى الساحرة رنجهاد التي ترافقه في الغابة فتتضح له دلالة الزمن ومعنى الوجود واستحالة الخلود. وتتخذ الشخصيات أبعاداً رمزية فأسماء الرفيقة الميتة التي تحضر وتحاور مدين هي الذكرى، تذكّر بالأجل المحتوم. ويصاب مدين بالحمى فيذهب إلى رنجهاد الساحرة يطلب الدواء. أما ليلى فترسل جاريتها هند لتستقصي أخبار مدين فتحدثها هند عن الغابة وعين سلهوى حيث ينمو نبات السلوى أي النسيان، وهو الذي يشفي.

وتكمن المفارقة في أن مدين جاء ليقيم مارستاناً ويعالج الناس ليكتشف أن الأبدية تكون عندما ينتفي الزمن، والزمن لا ينتفي إلا بانعدام الحركة أي بالسكون والعدم. وحين يكتشف مدين عجزه يقول: "كرهت أن يرقع المرضون حياتي." (ص ٤٤). ولاشك أن الساحرة ترمز إلى الغيبيات التي يسعى إليها حتى من نذر نفسه للعلم عندما يداخله الخوف

من الموت. الحل، إذن، الذي تعلمه مدين من رنجهاد هو "كسر الزمان، أو تشويش دواليبه، حتى يختلط ويهذي كالسكران، طوعاً أو كرها" (ص ٤٨). وفي هذا السعي إلى تفكيك الزمن تبادره ليلى بأن "الزمان سُنّة حتم سنة الله، سنة الكيان، سنة الموت، طياً فطيّاً" (ص ٤٩). ويرد عليها مدين قائلاً أن هذه ليست إلا سنة الزيف:

> انظري هذا الكوكب في أقصى الأفق الغربي يتردد فيه النور. أترينه حيّاً أم رماداً تتراماه أرجاء السماء ميتاً؟ ترى نوره متحركاً حيّاً وهو لعله منذ دهور قد اندثر وزال ومات، ولم يبق إلا النور والكوكب فات؟ (ص ٤٩).

وتتذكر ليلى أحلامها في أعوام خلت وحديثهما السابق وإيمانهما بالتحول، ومن ثم انكسار كل ذلك. ويقول مدين:

> الأحلام فانية والأماني ترحيها شديداً رحى الزمان، وتذرو هباءها لياليَّ وأيامي. فصغر عندي شأن كبير الأطباء، وما ابتكرتُ من الدواء، وما غلبت من الأدواء. وثقل عليّ انكساري أمام الفناء وعجزي. وكرهت حياتي وأبغضت نفسي. (ص ٦١)

وتراوده أسماء وهو في الغاب ليكتشف أن الكائن لا يتوقف ولا الماضي يرجع. أما رنجهاد فتعلمه أن "التخلص من الحس والألم والفرح مقدمة الجمود" (ص ٧٣). وهنا الامتحان العسير:

> إن كنت ثابت البطن أيضاً فقد فزت. وكل من أشرف على عميق الهوايا، فنظر إلى الأعماق ورأى الدوار بعينه ومع ذلك لم يخش هاوية ولا دواراً، فقد غلب الهوايا وأمن الدوار. (ص ٧٤)

وفي الغاب يرى مدين كهف النائمين وهو رمز للذين فقدوا الرغبة في الحياة "كهف الذين ذهبت أرواحهم ولم تمت أجسادهم" (ص ٧٨)، فنام فيه قليلاً ثم أفاق وعاود السير. وهناك تبرر رنجهاد الموت أسطورياً باعتباره انتقاماً لما اختص به الإنسان من جمال، وتسرد له قصة الخلق التي تمت في ست ليالٍ وفيها أحس الإله سلهوى بإحباطه لأن الأرض التي خلق كانت نتنة وقذرة. ولكن في اليوم السابع خلق الإنسان جميلاً وطاهراً ومنوراً، فغضبت الأرض وغارت منه وثارت قائلة لسلهوى لماذا جُعلتُ طيناً وسخاً وجُعلَ الإنسان نوراً طاهراً، ورمت بنتنها على سلهوى. فما كان من سلهوى إلا أن خلط طيناً بالنور فثقل الإنسان وجاءه القبح والعفن والفساد مع الطين، فأمر سلهوى بأن يغلب الموت بالحب والحمل والإنجاب، ولذا صاحبت حواء آدم (ص ٨٥-٩٠). وهذه الأسطورة تفسر في سياق الرواية الوجود والعدم:

ثم مات من بني آدم أول ميت. فصلّت الأرض على قابيل واتخذت وليمة. ودعت الأكوان إلى ليلة من لياليها. وقامت فقالت: انظروا الدود يأكل العفن. وتنشقوا عطر النتن. وانشروا في الأفلاك نبأ غلبتي على النور، لا يطهر مني مدى الدهور. وقولوا: العالم من حيث هو كائن فاسد، ومن حيث هو فاسد كائن، موت ولا موت، وخلود ولا خلود، ونور يشع، إلى الطين مردود. وأطلق الموت الصورة من ثقل ا لجسد. فهمّت الروحُ النورُ أن ترتفع فأهوت. وتاقت إلى السماء فإذا هي على الأرض واقعة واقعة. وبقيت فيه على وجهها حيرى، وصحبها الشوق والذكرى. ووجدت حسرة لوعة على ماضاع من جسد، وحاجة إلى مادة سند. وكان أول العذاب الأبد. وكذلك زنت المادة بالروح فدنستها، وألقت الصورة دنس المادة فأقعدتها. وبقيت بعد الموت بين الأكوان تعوي (ص ٩٠-٩١).

وتتشابه هذه الأسطورة في بعض المناحي مع قصة خلق الكون في القرآن الكريم، وإن كانت لا تتطابق معها، والفروق بينهما جوهرية.[٢٠] وهكذا نجد الإنسان في هذه الأسطورة يشتاق إلى السماء متذكراً ما كان من جماله النوراني، إلا أنه محكوم بالأرض فالمادة الطينية تقعده. وقد كشفت رنجهاد لمدين صنيع الزمن فطلب نبات الخلود في العين وهو السكون والصمت والنسيان.

وتفرّغ مدين للمارستان، وكانت تأتيه الساحرة تعاونه في تركيب الدواء. وفي حوار حول العقل والخيال، يدعو مدين إلى التحرر مما يسميه "سجون المعقول" (ص ١٠٠)، بينما ترى ليلى إن ذلك فوضى ووحشية:

إن غير المعقول لغول داهية جموح لا يُمَارَسُ شديد. يذهب بك ولا تثنيه ولا تقدر عليه ولا ينحصر لك ولا يُحّدَ. وما لا ينحصر لا يدرك. وإنما أنت تتيه فيه وتتبددُ. لذا حبستنا الأقدار يا مدين على العقل وشدتنا إليه، حتى لا نضلّ السبيل. (ص ١٠١)

أما مدين فيوازي بين الجنون والانطلاق قائلاً: "العقل عقال" (ص ١٠١)، والحياة تدليس وخدعة لأن فيها الذبول والغروب والموت. وأصرّ على أن يشرب العقار الذي ترى فيه ليلى سماً ويرى فيه دواء، فهو لا يقتل به نفساً وإنما ظلاً. وهكذا تخلص من الذكرى والذاكرة، "ونسي أنه هو وأن امرأته ليلى" (ص ١١٠). وأصبح واحداً مع الكون إلا أن جسده خانه فوقع. طلبت ليلى العقار لتلحق به إلا أنه كان قد نفد. وهكذا نجد أن حتى النسيان المخدر لم يحقق الخلود فالزمان لا يغلب. مات مدين ودخلت ليلى كهف الظلال والأحزان. أما العالم فلم يتجاوب، "وبقيت الليلة قمراء، وضاحة الظلمة بيضاء" (ص ١١٥).

كان لابد من الاقتباس المستفيض لنرى التساؤل والجدل، والتجاوز والشطح،[٢١] والبحث المضني عن خدر النسيان والجنون المحرر. ولكن حتى كل هذا لا يمحو الموت ولا يزيح

آثار الزمن الغدّار. وهذا البحث المضني عن معنى وجود لا يستمر، لا يرى في الإنسان "شيطاناً" كما في **نزيف الحجر** يقتل أخاه وأخته وينال منهما ويأكل لحمهما، بل هو "ملاك" في الأصل تعفّر بالتراب، فهو في حنين دائم إلى الجمال والكمال، يسعى ليعطي لوجوده دلالة ويتهرب من العدم، والعدم هنا هو اللاجدوى وغياب المعنى، كما أنه الفناء بالمعنى الحسي والجسدي.

ويؤكد المسعدي على هدفه عندما يعرّف الأدب في مقابلة ويعتبره:

> قصة المغامرة الوجودية ومحاولة جواب عن السؤال الذي هو مرد كل وجود الإنسانية وخلاصة الكيان الفردي والجماعي: من أنا؟ وممن أنا؟ واين السبيل؟[٢٢]

الرواية أيضاً تثير قضية فلسفية: معنى الكينونة وإرادة الخلود وحدود العقل، ودور الوعي واللاوعي والذاكرة والنسيان في مغامرة الوجود. إن توظيف المحاورة في هذه الرواية إلى درجة تكاد تصل إلى مسرحة الرواية، إنما يرتبط بدورها في الفكر الفلسفي وفي إثارة الأسئلة والجدل، ابتداء من أفلاطون ومروراً ببركلي وهيوم، حيث استخدموا الشخصيات قناعاً لصراع الأفكار وتعبيراً عن مواقف. إن هذه الرواية الفذة مبطّنة بهموم فلسفية وتساؤلات في دلالة الكينونة مما يجعلها بحق أدباً فلسفياً، وليست فلسفة في صياغة أدبية.[٢٣]

بعيدا عن المدينة المنورة: الرواية الصوفية التاريخية

تسعى آسيا جبار في روايتها أن تستقرىء تاريخ أهل البيت وخاصة النساء منهم في السياق الاجتماعي لفجر الإسلام في الجزيرة العربية، مع الرجوع إلى وضع المرأة مسلمةً أو غير مسلمةٍ في تلك الحقبة. فالتاريخ عموماً يُسرد من وجهة نظر الأحداث السياسية التي يهيمن عليها الرجال. فهنا نجد محاولة لمعارضة التاريخ الذكوري ولاستكمال ما غُيّب فيه، ولهذا فالأديبة تحاول أن تستبطن ما كان وأن تستشف ما خفي وتوارى، تارة عن طريق تجميع وتنسيق كل ما يمت إلى المرأة في سجلات التاريخ لتشكيل رواية مغايرة تلعب النساء فيها دوراً هاماً، وتارة توظف خيالها ليسعفها في المناطق التي يخرس فيها المؤرخون. تضيف آسيا جبار أحياناً تفاصيل غير مذكورة على الإطلاق، ولكنها مقبولة، من وصف قامة وملبس ومن تعبير عن هاجس أو مزاج، بناءً على ما تتصوره عن الحقيقة الغائبة، لكنها تستدرك دائماً بكلمة "ربما" أو "لعل"، وتشير تحديداً إلي الأصوات التي تبتدعها، لكن الابتداع هنا صادر عن رغبة في التعويض عن المجهولات اللواتي حجبت أقوالهن وأفعالهن.

وتطلق آسيا جبار *مصطلح الرواية - كما تقول في افتتاحيتها -* على مجموعة من

القصص والمشاهد والرؤى التي أثارتها فيها قراءة المؤرخين الأوائل من أمثال ابن هشام وابن سعد والطبري (ص ٥). وتبدو الرواية في تناولها للموضوع وأسلوبها وتصريحات صاحبتها بأن المؤلفة كانت في حالة تكاد تكون رؤيوية وهي تكتب. وقد أضفت هذه الحالة شحنة صوفية على الوقائع، ومصداقية للخيال المصاحب. أما موضوع الرواية وشخصياتها فمرتبطة بمحمد الرسول: أصحابه وأعدائه، نسائه وأقربائه، كما أن جبريل والوحي عنصران هامان في تطور الأحداث. إلا أن الأهم في هذه السيرة هو الحضور النسائي المكثف بكل أشكاله وأنواعه، فالرواية تمثل عملية استرجاع للتبعثر والاستبعاد. وعنوان الرواية يشير إلى اللواتي أبعدن من السلطة والنفوذ المتمركزين في المدينة المنورة، أي إلى تهميش المرأة وركنها في الأطراف وحصارها، بعد موت الرسول.

تحاول آسيا جبار، إذن، أن تجسد المرأة في هذه المرحلة الحاسمة من التاريخ - المرأة المسلمة وغير المسلمة - بكل تطلعاتها وحضورها وتعطي لكل هؤلاء النساء "صوتاً جماعياً يرفض أن يسكته أو ينال منه أحد".[٢٤] ونستشف شخصية الرسول الفذة عبر علاقاته مع زوجاته وبناته وخاصة أكثرهن قرباً منه: عائشة وفاطمة.

إن الحس بالمقدس جعل المؤلفة تلتزم بالواقع التاريخي فلا تشذ أو تعدّل مما كان، ولكن تحاول أن تخرج المرأة من الظل وتجمع أخبارها المتناثرة والقليلة نسبياً لتستكملها وتقدمها لوحاتٍ تدعم كينونتها ودورها الأساسي في المجتمع. تستخدم آسيا جبار إبداعها إذن لتقدم فترة يمتزج فيها التاريخ بالوحي، والوقائع بالمقدس، من وجهة نظر مؤرخة أو راوية، أي من منظور نسوي. ونجاح آسيا في هذا العمل يكمن في أن تضامنها مع المرأة، ليس على حساب التاريخ، وليس على حساب المقدس؛ فنحن نجد توافقاً مبهراً وانسجاماً عفوياً بين الهاجس التاريخي والديني والنسوي، وهذه هي المعادلة الصعبة التي حققتها الأديبة، ومن هذا المنطلق تتطابق الرواية مع صدق ووجد وثورية المتصوفة. وتعبر آسيا جبار في افتتاحيتها عن آليات تعاملها مع التاريخ والخيال في الرواية:

> تخترق بنات إسماعيل - مسلمات وغير مسلمات - في لحظات معينة نصوص المؤرخين الذين كتبوا عن المرحلة الأولى من الإسلام بعد قرن ونصف أو قرنين من وقائعها. كان المؤرخون أمناء دون شك، إلا أنهم كانوا مدفوعين من خلال العادات على حجب الحضور النسائي. وبناء على ذلك كان لابد من استخدام الإبداع لملء الثغرات في الذاكرة الجماعية، وهذا ما سعيتُ إليه لاسترجاع مسيرة تلك الأيام التي أردتُ أن أعايشها. (ص ٥)

تفتتح آسيا جبار روايتها، التي يمكن أن نطلق عليها مصطلح "السيرة النبوية" من وجهة نظر نسوية، بموت الرسول. لماذا؟ لأنها ترى في غيابه بداية لتنازلات كانت قد كسبتها المرأة عبر الإسلام وثوريته على المعايير الجاهلية. إن النبوة وشخصية محمد الفذة محور أساسي في الرواية، لكنه محور يتكشف من خلال أفعال وأقوال النساء في تلك الفترة التاريخية. فهناك أنماط متعددة من النساء: فيهن المسلمة والمسيحية، المؤمنة والرافضة، المحاربة

والممرضة، المصرية واليمنية، وهناك من انتظرن جبريل ومن زعمن النبوة. هذه اللقطات من حياة النساء تتوالى بشكل تراكمي لا يتبع التسلسل التاريخي الصرف، بل ينبع من التزامن مشكلاً مشهداً بانورامياً يكمل المشهد الذكوري الذي رسمه المؤرخون الرجال. وتركز آسيا جبار على المرأة في ذاتها: ملامحها الجسدية والنفسية وحضورها في خضم الأحداث ومعترك الحياة، كما أنها توضح كيف تم إقصاؤها بعد استخدامها موصلاً إلى السلطة السياسية والروحية. تتوالى الأحداث واللوحات كأنها شريط سينمائي وليس هذا غريباً على المؤلفة التي أخرجت فيلمين عن النساء وكتبت السيناريوات. وتبرز بطلتان في هذا الشريط هما فاطمة التي ثارت بعد موت الرسول لهدر حقوقها المدنية، كما ثارت أثناء حياته عندما فكر زوجها علي بن أبي طالب بأن يتزوج أخرى. أما بطلة الرواية الأخرى فهي عائشة التي فرضت حضورها على الرغم من صغر سنها وكانت السبب في إرساء تقاليد إسلامية ترفض إدانة المرأة لمجرد التشكيك والشبهة. كما أنها لعبت دوراً هاماً في بثها لتفاصيل الحياة مع النبي وأقواله مما شكل السنة.

ففي ملابسات موت الرسول نجد المرأة متواجدة، فقد وضع محمد رأسه في أحضان عائشة الزوجة الفتية وكأنه طفل وغاب عن الوعي (ص ١٢)، هذا بعد أن طلب السواك الذي كان يحب استخدامه لتنظيف الأسنان، فقامت عائشة بتليينه بأسنانها، لتقول فيما بعد وبكل فخر واعتزاز "في تلك اللحظة تبادلنا الريق" (ص ١١). وتنتقل الرواية بنا بعد ذلك لتفرش خلفية من نساء مختلفات لعبن دوراً هاماً إلا أن المؤرخين غضوا النظر عنهن. فهذه الملكة اليمنية المسلمة التي لم يزودنا المؤرخون حتى باسمها - وإن ذكروا اسم زوجها شهر واسم والدها بادسان - التي فشل زوجها في حملة الجهاد التي قام بها بأمر من الرسول ضد المتنبي المسمى بالأسود فاضطرت إلى الزواج من الخصم. وقد تنبأ الرسول بهلاك الأسود على يد أرملة شهر كما يقول الطبري (ص ٢٠)، وفعلاً تم ذلك. لقد اعتبر الأسود هذه المرأة جزءاً من الغنيمة فتزوج منها ولكنها صممت على الانتقام وخاصة أنها وجدته وثنياً ونبياً مزيفاً، فأسكرته في ليلة من الليالي وتواطأت مع قريبها فيروز الذي دخل عليه وقطع رأسه. إنها - كما تقول آسيا جبار في الرواية - أقل جرأة من البطلة اليهودية يهوديت التي قامت بنفسها بقطع رأس الخصم، إلا أن دورها كان حاسماً في القضاء على العدو. وبعدها رجّعت اليمن إلى الإسلام وتولى فيروز الحكم ومصير الجماعة لتختفي هذه المرأة من الصورة تماماً، فلا تذكرها سجلات التاريخ. وليس هذا أمراً استثنائياً، فالمؤرخون يذكرون المرأة ذكراً عابراً وكأنها الجانب العرضي في التاريخ. فهذه نوار زوجة طليحة الذي ادّعى النبوة، فرافقته امرأته في معركة ضد قوات المسلمين، وعندما بدت معالم الهزيمة تتشكل، هرب طليحة مع زوجته إلى سوريا، وبعدها أسلم وحجّ إلى مكة ولكن المؤرخين لا يذكرون ماذا حدث لزوجته. وتحاول آسيا جبار ان تستبطن أو على الأصح أن تخمّن مشاعر هذه المرأة التي كانت تحلم بأن يكون زوجها نبياً وتنتظر أن يكلمه جبريل وتتساءل عن مشاعرها وهل بقيت محبطة في سوريا؟

وهذه إستراتيجية الأديبة: تتوسل بالتاريخ حيث المرأة في الهامش، وتحوّل موقعها إلى المركز مستكملة ما غفل عنه او تغافل عنه التاريخ الذكوري. فتبدو خارطة الماضي مزدحمة بنساء قويات. فهذه سلمى تثور ضد الإسلام كما فعلت الملكة البربرية كاهنة، وهذه سجاح العراقية التي تجمع قواتها لتحارب المسلمين وتتعاون مع مسيلمة، فتتخيل المؤلفة إحساس هذه المرأة التي تمتعت ببلاغة ساحرة وزعمت النبوة:

> وقبل مغادرتها للموصل، لابد أنها سمعت عن الرسول محمد ورُسمت لها صورته: جمال الرجل وفضائل المؤمن ورقة المتصوف وشجاعة المجاهد، وحلمت به وبلقائه، ولكن ليس كامرأة في حريمه بل كَنَدٍ، أفليست هي مثله تطاوعها اللغة؟ (ص ٤٦)

وكما تصبح عائشة ركناً هاماً من أركان الإسناد والسنة في هذه الرواية تعزيزاً لدور المرأة في الإسلام، نجد ثورة فاطمة على زوجها علي (رابع الخلفاء الراشدين) وعلى أبي بكر (أول الخلفاء الراشدين) وأصحاب الحل والعقد مصاغة بشكل تجعلها رمزاً تحريضياً للقارئات ليطالبن بحقوقهن. فعندما تبادر إلى ذهن علي بن ابي طالب أن يتزوج بأخرى، اشتكت فاطمة إلى والدها الرسول أكثر من مرة. وقد تألم لحزنها وغيظها فذكر في خطبة الجمعة بأن من يُغضب فاطمة فقد أغضبه، كما أنه طلب من علي إن كان مصراً على التزوج بأن يطلق فاطمة. وقد تراجع علي عن رغبته بعد ذلك ولم يتزوج إلا بعد موت فاطمة. وثارت فاطمة على خليفة المسلمين لأنه حرمها من حقها في الإرث بناء على تفسير حرفي ومبتسر لحديث نبوي قال فيه الرسول أن الأنبياء لا يورثون (ص ٨٣). وتؤكد آسيا جبار في الرواية أن فاطمة لم يكن يهمها الإرث المادي وإنما الحق المعنوي:

> ليست المسألة في بستان أو ملك أو ممتلكات في المدينة المنورة وضواحيها، بل المسألة في رمزيتها. هكذا تراها فاطمة المتقشفة. (ص ٧٩)

وتوظف المؤلفة هذه الواقعة للإشارة إلى أن التفسير والاجتهاد الذكوريين يمثلان تراجعاً عن الثورة التي جاء بها الإسلام واعطى للمرأة حق الإرث لأول مرة في الجزيرة العربية، كما أنه صانها من الأقوال والإشاعات حول عرضها برفض ما لا يعتمد على شهود وإثبات ملموس على العلاقات غير البريئة. وتشير المؤلفة في خاتمة الرواية إلى سلسلة نسوية تعتمد على الدم في حالة فاطمة وعلى الكلمة في حالة عائشة تربط مسلمات اليوم بمسلمات صدر الإسلام، فقد أورثت فاطمة احتجاجها على هدر حق المرأة لابنتيها أم كلثوم وزينب ومن بعدهما لبناتهن وكافة المؤمنات، وأما عائشة فقد روت معايشتها للرسول وبالتالي قواعد السنة إلى الأطفال الأقرباء بما في ذلك البنات الصغيرات المحيطات بها من أهل البيت. مغزى هذه الرواية الصوفية التاريخية هو قدرة المرأة على التحدي والتمرد عند اللزوم ودورها في التاريخ والرسالة الذي لا ينكر، ودور مؤلفتها هو الكشف عن المسكوت عنه ووضعه في الواجهة. وصوفية هذه الرواية تنطلق من تخيّلها المحكوم بإيمان ورؤيا لما غضّ المؤرخون الطرف عنه. فآسيا جبار تجاهد مجاهدة الصوفي لتستكمل ما خفيّ من خلال استقراء وتأويل الآثار المكتوبة، من شحذ قدراتها الحدسية لتجسيد فجر الإسلام؛ والعمل مشحون بهمة سالك وتفاني مريد.

لقد شكك البعض في كون نص **العشاء السفلي** رواية، مع أن الغلاف يصنفها هكذا بلا مواربة.[٢٥] إن العمل بلا شك رواية غير تقليدية ونص منفرط يصيب القارىء بلذة الدوار ومتعة الشطح، لكنه أكثر من دفقة شعرية تتمسح بالصوفية. إنه حكاية الدخول في طقس سري بكل ما في الطقوس من بنية صارمة وكل ما فيها من طاقة فوضوية.[٢٦] إن الطقس احتفال تواطؤي يشكل نقطة تحول في حياة صاحبه، وهو يرتبط بأسطورة أو مجموعة أساطير تمنحه قيمته التحولية. ومراسيم الطقس تختزل ما تقوم به رواية التكوين التي تسرد سيرة فرد من صغره حتى بلوغه، كما في رواية **التربية العاطفية** لفلوبير أو في رواية **صورة الفنان في شبابه** لجويس. ففي الرواية الطقوسية نجد تأطيراً للحظة البلوغ التي تتم عبر احتفالية خاصة، وكأنها تختزل المسيرة بوقائعها اليومية ورتابتها المعاشة لتكثف حدثاً خاصاً ومحولاً. تتخذ، إذن، الرواية الطقوسية بؤرة إسطورية تشع منها تداعيات مختلفة، فكما أن رقص الدراويش الصوفي يرمز إلى الكون بأفلاكه ويستحضر نسق الخلق والخالق، كذلك الطقس له دلالته وإشاريته.

وقد أشار أكثر من ناقد إلى الجانب الطقوسي في **العشاء السفلي** [٢٧] لكنها تبقي رواية،

> تنسحب عليها المقولات الأساسية لهذا الجنس الأدبي من حكي وسرد وحوار وشخصيات وتؤسس كلها هيكل الرواية القائم على الحدث الذي تعددت تجلياته، سواء المباشرة أو المتولدة عن التناص الذي يلعب دوراً أساسياً في هذا العمل.[٢٨]

ما هذا الطقس الصوفي الذي تتناوله الرواية؟ إنه طقس الوصول والتوحد بعد رحلة جوانية خطرة، إنه العشاء السري والوليمة الباذخة التي تقدم للسالك عند بلوغه. والسالك في **العشاء السفلي** لا يبغي قمم الجبال بل أعماق الرغبات. إنه يهبط إلى عالم آخر كما فعل عوليس في **الأوديسة** وإنياس في **الإنيادة** ودانتي في **الكوميديا الإلهية**، فالهبوط إلى الأسفل يتم باعتباره معادلاً موضوعياً للأعماق، فيقول مغران مخاطباً حبيبته ميزار:

> لنترك الأبراج المرصعة بأملاح الشمس الغائبة، والقباب المضرجة بالطحلب الغسقي، ولننحدر نحوك، أنت الطالعة في ليلنا. ميزار، ذكراك تزوبع الجسد وتخطف الفكر إلى إقليم حتمي. ذكراك: نهر أورفيوسي أرقد في قرارته وأمضغ أعشابه المخصبة والسامة إلى حدود الهذيان. (ص ١١)

ومثل البطل الأسطوري أورفيوس الذي يهبط عالم الأموات بحثاً عن زوجته الحبيبة، يمر

مغران على عالم الأموات المتمثل في مقبرة ابن عربي ويتوقف عند ضريح الفيلسوف الشاعر الغرناطي لسان الدين الخطيب الملقب بذي الوزارتين (١٣١٣-١٣٧٤)، الذي لقي حتفه مقتولاً في فاس، فيخرج الميت من قبره ليتحدث مع مغران الذي يصف الواقعة الخارقة:

> أمامي كانت طوبوغرافيا الموت جارفة: فضاء مترع بالجفون المغلقة في أرحام المرايا، فضاء مسكون بشهوة ما لمست من قبل، عربدات عطور وأملاح. كانت قبة الضريح مكسوة بالطحالب القمرية ولعاب فراشات الليل الضارية، والصمت يؤازر جدرانه. الصمت العميق الأبدي. صمت الموت السيد ... فُتِحَ باب الضريح، وخرج لسان الدين من رماده مثلما خرج ظل من مرآة ... خرج وأشرف على فاس، واهبة القتل الذي هز الضيافة. (ص ١٣)

ويخترق مغران المقبرة رمزاً لعالم الأموات ليصل إلى ميزار، مرضعته، التي تدعوه إلى سهرة طقوسية فتكتب في رسالتها له:

> أنا حاضنتك التي كنت تحفر وشم وجهها بأظافرك الطفولية، وكنت تحل شعري بالليل ... أيها الطفل الوحشي، كم أدميتني! لقد عدت إلى الدار الكبيرة بقصبة النوار وليس لي سوى الليلة الآتية. تعال لأراك. (ص ١٢)

وقصبة النوار هي الحي الذي ولد فيه محمد الشركي في فاس. وقد قدم شهادة مؤثرة عن طفولته وأمه وكيف أنه أحس بأمومة أكثر من امرأة، مما مهد له أن يوحد بين الحبيبة والأم في خياله الجارف:

> تسلمتني جدتي ... بعدما تعذرت رعايتي على أمي المنشغلة آنئد بالسهر على أخي الأصغر في شهوره الأولى. وهكذا وجدتني بعيداً عن صدرها فانحفرت في زمني الجيولوجي وهدة غيابها. كانت النتيجة التلقائية لهذه الوهدة هي شتات النداء. إذ لما أعادوني إلى أمي وعمري يقارب خمسة أعوام، ألفيتني أناديها "أختي لطيفة" بدل "أمي" التي كنت أخص بها جدتي ... بعد طلاقها انتقلت لتعيش بدار جدي ... وذات يوم "اختطفتني" وفي اليوم الموالي وجدتني برفقتها عند قريبة لها تقطن بالقصر الملكي حيث أقمنا أسبوعين ... كان الأمر بالنسبة لي بمثابة استراحة غرائبية ومفتونة، أتيح لي خلالها أن أنام بجانبها مجدداً، وأن أتشمم رائحتها، وأسمع صوتها وأراها في قلب فضاءات القصر مضاءة الأطراف. وبما أنه كان عليها أن تتغيب من حين لآخر ... تكفلت برعايتي ومؤانستي سيدة جميلة كانت تلازمني وتتجول بين الفسقيات وفي عمق الردهات المقفرة المسقوفة بالليلاب ... اصطحبتني

ذات صباح إلى العرصة وأرتني الأحواض والمشاتل والمدرجات النباتية ... أذكر هذه السيدة النائية ... لأنها أوقدت في كياني، منذ ذلك الوقت المبكر والملتبس إمكانية انبثاق "أم أخرى" لا تقل ثقلاً رمزياً وخطورة عن الأم الأولى ... وبعد عودتنا، أمي وأنا، إلى البيت الأبوي ... لم يطل مقامنا الجماعي ... قبيل صيف ٦٨ وكان عمري يومئذ عشر سنوات وقع الطلاق البائن ... ورغم أنني رأيتها في الأعوام اللاحقة بضع مرات، فقد انتهى الأمر ... إلى اختيار البحث عنها ضمن نظام آخر.[٢٩]

إن الرواية تشكل هذا النظام الآخر، حيث تأخذ الحبيبة موقع الأم وتتوحد بها أو تتقاطع معها في سرية عميقة الأغوار وقد تبدو القضية أوديبية، يعززها في ذلك ما سيلتقي به مغران من شاب أعمى ومليكته، إلا أن هذه الأوديبية ليست فرويدية، بل صوفية توحِّد بين أشكال الحب وتصاريف الوجد. ففي ميزار نجد ظلال الأم وحنانها ممتزجاً بتضاريس الحبيبة وشبقها. وها هي تدعوه إلى وليمة تجمع ببذخ كل الرموز والأساطير وتشي بنزعة صوفية تربط بين المتباينات. وقد ذكر محمد الشركي في مقابلة بأن كلمة العشاء قد وردت في قصيدة له قبل أن يستخدمها في عنوان روايته وكانت تحمل حينذاك فكرة العشاء الطقوسي القبلي الذي يكشف وصايا الموتى السرية وكذلك فكرة العشاء الأخير للمسيح وحوارييه.[٣٠]

إن جغرافية هذا العالم السري والسفلي الذي يهبط فيه مغران لهو متاهة رمزية بممراتها وبهوها ودرجاتها السبع وعرصتها، تتوازى مع صورة العالم السفلي الأسطورية والملحمية ولكن لها حساسية مغربية ومذاق إفريقي. ففيه "ذاكرة الخراقيص" و"شاي منعنع" و"حنبل بربري"، إلخ. حينذاك تحكي ميزار كيف جاءت من قريتها الجنوبية "كما تزور البجعة البرية بلد الشمال" (ص ٢٦) مع تاجر. وعندما مات ساحت في الأرض وزارت أفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية واكتشفت تساوق الطقوس وتوحد الوجود:

تيقنت في الأخير بأنه سواء تعلق الأمر بقبائل تاراهومارا أو الأطلس أو الكونغو أو الحبشة أو ما بين النهرين، فإن اللحظة هي ذاتها لكنها أخرى مخصبة لذاتها دوماً ومنهومة للآتي الذي يخصبها حباً كان أو موتاً، لحظة مسكونة بلحظات متوازية ويانعة أحسها خصيبة في جسدي. (ص ٢٩)

وفي الفصل الختامي يكتمل العشاء الذي هو ليلة العشق:

عشاء. ماذا أكلنا تلك الليلة غير علاماتك المتبلة بالبقدنوس والزعفران. عشاء. فواتح جسدك الموهوب في السر، فواتح العالم. تجاور اللحم الذبيح والعشب والماء، تجاور العنب الديونيزوسي والقمح البابلي. لقد أكلت وجهك في كل لقمة وتبلغت بمائك السري. (ص ٥٤)

ميزار، إذن، هي "الأم الداعرة" (ص ٥٧)، فيها جمال النساء كلهن: عطاؤهن وفتنتهن. لكنها ليلة ميزار الأخيرة تقيمها مع ولدها وبعدها يحملها الهودج إلى مدفنها الجنوبي. لقد وهبته كل شيء ابتداء بالجسد، وأرجعته إلى رحمها. وتنتهي ليلة العشق المستحيل بفجر الوداع.

وعلى الرغم من طوفان الرموز والإشارات في هذه الرواية التي تربك القارئ بتنوعها السحري، إلا أن للرواية تركيبا أرسطيا من بداية ووسط وخاتمة، ففي هذه الاحتفالية الصوفية تعاقب خطي: هي رحلة استكشاف داخلية تمر عبر الموت لتصل إلى ينبوع الحياة. وقد نجد تماساً بين هذه الرواية ورواية **مولد النسيان**، إلا أن القضية المثارة عند المسعدي فلسفية ووجودية بينما هي قضية نفسية وحسية في **العشاء السفلي**. فهاجس الشركي ليس الخلود، بل اللذة، تلك اللحظة الآنية التي تكثف الزمان كله.

القبر المجهول أو الأصول : الرواية الصوفية السوسيولوجية

يذهب الباحث محمد الحسن ولد المصطفى في دراسته عن الرواية الموريتانية إلى أن **القبر المجهول أو الأصول** رواية تاريخية[٣١] ويبرر عدم التزام الرواية بالتاريخ لأسباب فنية.[٣٢] ولكن وقائعها ليست مقتبسة عن التاريخ ولو بتصرف، وكونها احتفظت بالإطار التاريخي لتروي أحداث عقدين في منتصف القرن التاسع عشر في موريتانيا، تقترب في معاركها من الحروب الجاهلية، يدل على أنها رواية سوسيولوجية تقدم نمطاً من العلاقات التي تحكم الأفراد والقبائل في مجتمع قبلي صحراوي قبل أن يخترقه الاستعمار أو التكنولوجيا. والرواية ليست صوفية بمعنى أنها تبشر بالتصوف، بل هي رواية تضم بين دفتيها شخصيات وأحداثاً تحيل إلى التصوف، وإن كانت تسعى إلى كسر البعد الإعجازي والماورائي فيه. وهي تقدم نماذج صوفية لأنها موجودة في تركيب المجتمع الموريتاني.[٣٣] وهي بهذا تقف معارضة للتراث الصوفي في القصص الشعبي والمخطوطات الفصيحة كما في سير أولياء أولاد ديمان التي كتبها محمد وليد ولد مصطفى ولد خالنا.[٣٤]

وتشمل الرواية حبكتين تتقاطعان وتتماسان ولكنهما لا تتلاحمان، إحداهما هي قصة "القبر المجهول" وبطلاها ميمونة بنت الهادي وابن عمها وحكاية زواجهما وفراقهما، والثانية هي قصة "الأصول" التي تستعرض "أنماط وتطورات العلاقات بين ثلاثة أحياء، قائمة على التوزع الوظيفي في مجتمع بدوي."[٣٥]

وما يهم هذا البحث ليس مسيرة الرواية بازدواجية حبكتها، بل الجانب الصوفي المتمثل في المجذوب والعرافة وقبر الولي، وكيف أن الإطار السوسيولوجي للرواية يفرّغه من محتواه الروحاني الخارق ليكشف عن أصوله ووظيفته في الجماعة، وبذلك يفسر "البنية الاجتماعية والإيديولوجية لهذا المجتمع قبل القرن العشرين."[٣٦]

المجذوب حمدان ابن الإمام طالبنا ولد العتيق تُصوَّر بلاهته في الرواية أكثر من كراماته. وحمدان يبدو كدرويش فهو:

> شاب في الثالثة والعشرين من عمره ... يلبس دراعة متخرقة، ويفتح فمه بشكل دائم عن أسنان بارزة. ومع أنه لا يلبس سروالاً يبدو أنه غير مبال بما إذا كانت دراعته تستر أجزاء بدنه الداخلية أم تكشفها! (ص ٢٥)

وهو لا يثير الشفقة أو البركة، بل التعجب الذي يصبح أحياناً تقززاً. أما والده فعندما يغضب عليه يهدده بتقييده حول جذع الشجرة (ص ٢٦)، ومع هذا هناك من يعتقدون أنه ولي:

> لقد ذهب العتيق صباح اليوم مع أبيه يبحثان عن المجذوب حمدان الذي اختفى كعادته البارحة بعد أن طافته أزمة حادة من الأحوال التي تنتابه. وكثيراً ما بقي أياماً متواصلة خارج الحي بدون أكل أو شراب! ويقول الرعاة إنهم يرونه يصلي ويتهجد تحت شجرة، وهكذا يفعل بعض أولياء الله الصالحين: يخفون أمرهم عن الناس ببعض التصرفات الطائشة في الظاهر. (ص ٤٦)

وعندما تمر كوكبة من الفرسان على حي الزوايا حيث المجذوب حمدان مربوط إلى شجرة يجري حوار بينهم حيث يُسخر منه ومن حيِّه:

> - يسمونه المجذوب يا شكرود
> - ولكنه معتوه! ولدته أمه على هذه الصورة
> - وهؤلاء الزوايا لا يتركون أحداً منهم يضيع تماما ... ها ها
> - فإذا كان أحدهم أحمق أو مجنوناً؟
> - سموه مجذوباً! أو ولياً مستتراً عن أعين الناس. (ص ٧٩)

أما العرافة فاطمة فهي مصابة بالصرع، يشكك أهل الحي في معرفتها. فهي ترى أن:

> البروق والرعود ناشئة عن سياط الملائكة إذ يضربون بها المزن بعد ما ترتوي من بحر النيل ويسوقونها إلى حيث يشاء ربنا (ص ١٦)

صحيح أن العرافة تتنبأ بما لا يعرف الآخرون، ولكن في طريقة تقديم ما تقول يحس القارئ أنها تخمن:

- ما هي هذه الأصوات يا فاطمة؟
- لا أدري بالضبط. ولكن يبدو أن ديلول قد اصيب بجرح ما!
- مسكين! هل حدثت معركة؟
- لا اظن ...
- وما نوع الجرح الذي أصابه؟
- لست أدري ... (ص ٦٢)

وأحياناً يُطلق على هذه العرافة "فاطمة الدجالة" (ص ١٣٤)، وبينما يعرف البعض أنها مصابة بالصرع، يفسر البعض الآخر نوباتها على أساس:

> إنها متلبس بها عفريت يسكن في السماء، وينزل إليها كل مرة شاء، ويخنقها على ذلك النحو وتبقى مصعوقة حتى يفارقها. (ص ١١٧)

وأما القبر الغريب الذي اكتشفه الرعاة فتصرّ فاطمة العرافة على أنه "قبر صالح من الإنس أو الجان المسلمين أو لأحد الأنبياء القديمين قدم الزمن" وأما الحيوانات التي بجواره فهي تزور الضريح وهي "أرواح مسلمي الجان، تجسدت في شكل حيوانات برية، وتأتي للتبرك من ذلك القبر المبارك" (ص ١٧٥).

ولكن هذا القبر المبارك الذي يصبح مزاراً ويخيل للناس أنه ضريح ولي هام ليس إلا القبر الذي دفنت فيه ميمونة وليدها من ابن عمها الذي تزوجها أمام شهود غير معتمدين في الحياة القبلية، ومن ثم ذهب إلى الحج. فاتهمها زوج أمها بالزنا وطردها. خرجت إلى الصحراء وجاءها المخاض فقالت "ليت أمي لم تلدني" (ص ١٦٠) وكأنها مريم، كما أنها تستدعي هاجر حينما تستطلع الأفق بحثاً عن عين ماء لا تتفجر. فتنتهي مأساتها بموت وليدها الذي تدفنه في الصحراء وإن كانت تنجو هي في آخر الأمر. أما قبر وليدها فيصبح مزاراً يأتي له الناس بالهدايا والنذور معتقدين أنه ضريح صالح عملاق من الأمم الغابرة. والمفارقة تكمن في أنه قبر طفل معاصر، غير معترف بشرعيته. أما والده الذي ذهب إلى الديار المقدسة فيرجع وقد أصبح عالماً في الدين يرفض الإيمان بالمعتقدات الشعبية، ومع هذا يدفعه مرضه إلى التماس الشفاء من قبر الولي العملاق:

> ولم يشأ سلامي ولد الهادي أن يغادر منطقة الرقيطة، وقد قررت الأحياء الآن الرحيل عنها إلى الجنوب ....، إلا أن يجرب حظه في زيارة القبر المبارك، الذي تكثر الحكايات وتتشعب الروايات، حول استجابة الدعاء عنده، لما لصاحبه المجهول من جاه عظيم عند الله. وركب الأستاذ جملاً له أهداه إليه أحد شيوخ أولاد عبد الرحمان قبل مدة، مقابل التزامه بتحفيظ

القرآن لولده. وسار الشيخ وحيداً متجهاً إلى الشمال، في صباح يوم جمعة في اليوم المفضل لزيارة المقابر. وأخذ في تلاوة بعض الآيات القرآنية مفكراً: لعل الله يكتب لي الشفاء. (ص ٢٤٧)

وفي هذه الرواية نجد محاولة لتفكيك هالة التصوف وإبراز نفاق وازدواجية الإمام والعالم مع الكشف عن الوظيفة السوسيولوجية للأولياء والمجذوبين والعرافين في هذا المجتمع القبلي. وهكذا نجد أن الرواية الصوفية تخدم أغراضاً مختلفة وأحياناً كما في هذه الرواية تنقلب على الممارسات الصوفية.

إن هذه الروايات الخمس على اختلاف منظوراتها وتقنياتها تتقاطع في كونها تتعامل مع التصوف فأحياناً تلقي عليه ضوءاً كظاهرة تُعالج وتُشرَح كما في الرواية الموريتانية؛ أو كطقس يتمثله الروائي في بنية العمل ليصبح المعادل الأدبي لمراسم الرحلة الصوفية الداخلية كما في الرواية المغربية. وتتخذ الرواية الجزائرية من السيرة والتاريخ مادة لتصيغ شبكة العلاقات المحيطة بالنبوة وخاصة بين نساء أهل البيت وترسم الأجواء الروحية والوجدانية وقدرات المرأة وعضويتها الفاعلة في سياق يحترم إنسانيتها. فنتعرف على الزهد في الماديات والتمسك بالقيم والمعنويات، على التقوى وجهاد النفس، على مقاومة الظلم والتمسك بجوهر الحق، كما درج عليه الأولياء والمتصوفون. وأما في الرواية التونسية فنجد أسلوباً شعرياً يقترب من النصوص الصوفية بغموضه الأخاذ ليطرح قضية الوجود وكوننا مندورين للموت، ومعنى النسيان والتجاوز والوجد والعشق. وأما الرواية الليبية فتزاوج بين الأمثولة الرمزية والواقع البيئي لمجموعة إثنية، لتقدم رؤية تجمع بين الأديان المختلفة، التي عرفتها القارة الإفريقية، في شمال الصحراء الكبرى وفي جنوبها. وبشكل ما تقوم كل رواية باستكناه جانب إنساني وأنثروبولوجي من البعد الصوفي في المعيش والمتخيل في التجربة المغاربية. وكما أن الأنثروبولوجيا تتعامل مع جوانب متعددة من حياة الجماعة فتلامس تاريخها وطقوسها وأساطيرها وبنيتها الاجتماعية وفلسفتها، كذلك تفعل هذه الروايات، فنتعرف عبرها على تفاصيل التشكيل الثقافي في البلاد المغاربية وانحيازه للصوفي، وكما في حقل الأنثروبولوجيا وفي ميدان التصوف يصبح الأنا والآخر وجهين لمفهوم واحد وفسيح ألا وهو الإنسان.

هوامش

* قدم ملخص هذا البحث في "مؤتمر الثقافة والأدب في المغرب العربي" (طنجة ٢-٨/٥/١٩٩٥) الذي أشرفت عليه سلمى الخضراء الجيوسي، وينشر هنا بإذن منها، ولها خالص الشكر.

١- راجع على سبيل الذكر لا الحصر:

Jacques Berque, *Maghreb: Histoire et Société* (Alger: S.N.E.D.,

1974); Emile Dermenghem, *Le culte des saints dans l'Islam maghrébin* (Paris: Gallimard, 1954).

٢- إبراهيم الكوني من مواليد ١٩٤٨ بواحة غدامس الليبية. درس الأدب العالمي بمعهد غوركي للآداب بموسكو. عمل مراسلاً لوكالة الأنباء الليبية بموسكو في بداية السبعينات، كما عمل مندوباً لجمعية الصداقة الليبية - البولندية، وترأس تحرير مجلة **الصداقة** (باللغة البولندية) التي كانت تصدر عن الجمعية بوارسو، كما عمل مستشاراً ثقافياً بالسفارة الليبية ببولندا منذ نهاية السبعينات حتى منتصف الثمانينات. وعاد للعمل كمستشار بالسفارة الليبية بموسكو منذ منتصف الثمانينات حتى بدايات التسعينات. وهو يعمل الآن مستشاراً صحفياً بالسفارة الليبية في بيرن (سويسرا). له ما يقارب العشرين عملاً أدبياً (روايات ومجموعات قصصية)، من أهمها **رباعية الخسوف** ورواية **المجوس**.

٣- محمود المسعدي من مواليد ١٩١١ بقرية تازركة في الجنوب التونسي. تلقى تعليمه في المدرسة الصادقية بتونس وحصل على البكالوريا عام ١٩٣٣. تابع دراسته بكلية الآداب بجامعة باريس وتخرج منها بشهادة الإجازة في اللغة والآداب العربية، ثم حصل على شهادة الدراسات العليا برسالة عن "الإيقاع في السجع العربي" وبعدها حصل على درجة التبريز في اللغة والآداب العربية من جامعة باريس. قام بتدريس اللغة العربية وآدابها بالمدارس الثانوية، وفي الخمسينات شغل كرسي أستاذ التعليم العالي ومدير الدراسات الأدبية واللغوية بمعهد الدراسات العليا بتونس. انتخب أميناً عاماً مساعداً للمنظمة النقابية "الاتحاد العام التونسي للشغل" ورئيساً لنقابة "الجامعة القومية للتعليم". وقد أبعده الاستعمار الفرنسي إلى الجنوب التونسي لنشاطه السياسي والنقابي ومشاركته في معركة التحرير. قام بمهمات سياسية وتعليمية في الخمسينات وكان وزير التربية القومية بين ١٩٥٨-١٩٦٨، ووزير الدولة في الحكومة التونسية في نهاية الستينات. كان رئيس تحرير مجلة **المباحث** في الاربعينات وقام ببحوث في شعر الخمريات والتصوف. أعماله ذائعة الصيت وإن كان مقلاً، ومنها مسرحيته **السد** و**حدث أبو هريرة**.

٤- آسيا جبار من مواليد ١٩٣٦ في الجزائر، وهي أديبة وصحافية وكاتبة سيناريو ومخرجة سينمائية. درست في الجزائر وفي فرنسا في Ecole Normale Superieure de Sevres، ولها ما يقارب العشرين رواية وفيلماً بالفرنسية. تهتم في كتاباتها بقضايا المرأة وتاريخ الجزائر ونضالها. من أعمالها رواية **العطش** ومجموعة قصصية بعنوان **نساء الجزائر في شققهن** ورباعية أدبية نسوية.

٥- محمد الشركي من مواليد ١٩٥٨ في مدينة فاس بقصبة النوار. حصل على الإجازة في الفلسفة عام ١٩٨٠. أقام في مطلع الثمانينات في مدينة تازة، ويعيش حالياً بمدينة فاس عاكفاً على الكتابة والترجمة. ترجم من الفرنسية إلى العربية للطاهر بنجلون ولعبد اللطيف اللعبي ولإدمون عمران المليح. كتب الشعر والقصة القصيرة بالإضافة إلى الرواية. يحرر كل أسبوع في جريدة **العلم** باباً أدبياً. من أعماله **الليلة المحروسة**.

٦- أحمد ولد عبد القادر من مواليد ١٩٤١ في صحراء الترارزة بجنوب غربي البلاد الموريتانية. نشأ وتربى تربية بدوية رعوية. تنقل حتى نهاية الستينات بين كتاتيب القرآن والمحاضر المحلية (المعاهد الأهلية). انتسب بعد سنة ١٩٦١ إلى معهد الدراسات العربية

الإسلامية بأبي تلميت مدة أربع سنوات. مارس مهنتي التعليم والصحافة. نشط في فترة ١٩٦٨-١٩٧٥ في حركة الشباب المعارضة المسماة بـ "الكادحين" وأقام في السجون فترات متقطعة. يشتغل منذ سنة ١٩٧٦ في المعهد الموريتاني للبحث العلمي في نواكشوط باحثاً في التراث المخطوط والتقاليد المروية. وهو يكتب الشعر ونشر له ديوان **أصداء الرمال**. وقد كتب أول رواية موريتانية وعنوانها **الأسماء المتغيرة** في ١٩٨١.

٧- إبراهيم الكوني، **نزيف الحجر** (بنغازي: الدرار الجماهيرية للنشر، ١٩٩١ [الطبعة الثانية])، ص ٥. وكل الاستشهادات الواردة في المتن تحيل إلى هذه الطبعة.

٨- محمود المسعدي، **مولد النسيان** (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٧٤)، ص ٩-١٠. وكل الاستشهادات الواردة في المتن تحيل إلى هذه الطبعة. وقد نشرت هذه الرواية لأول مرة مسلسلة في مجلة **المباحث** في افريل - جويليه (نيسان - تموز) ١٩٤٥.

٩- راجع الطبعة التالية من رواية آسيا جبار (وكل الاستشهادات الواردة في المتن من ترجمتي وتحيل إلى هذه الطبعة):

Assia Djebar, *Loin de Médine: Filles d' Ismael* (Paris: Albin Michel, 1991), p. 7.

١٠- محمد الشركي، **العشاء السفلي** (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٧)، ص ٣. وكل الاستشهادات الواردة في المتن تحيل إلى هذه الطبعة.

١١- أحمد ولد عبد القادر، **القبر المجهول أو الأصول** (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٨٤)، ص ٢٥٦. وكل الاستشهادات الواردة في المتن تحيل إلى هذه الطبعة.

١٢- راجع القصيدة الكاملة التي استل منها المؤلف هذا البيت في: أحمد بن الأمين الشنقيطي، **الوسيط في تراجم أدباء الشنقيط** (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٦١ [الطبعة الثالثة])، ص ٢٩٠-٢٩١.

١٣- راجع على تعدد الممارسات الإسلامية واختلافها الكتاب التالي الذي يقارن بين مقاربة الإسلام في المغرب وفي إندونيسيا:

Clifford Geertz, *Islam Observed* (New Haven: Yale University Press, 1968).

١٤- يؤكد الباحث المصري والمنظر في الأدب المقارن مجدي يوسف أهمية الأخذ بعين الاعتبار الاختلافات القطرية وحتى الجهوية في الأدب من أجل إبداع هوية ثقافية مبنية على أساس علمي، لا على أساس افتراضي وإيديولوجي. راجع: مجدي يوسف، "نحو وحدة ثقافية حقيقية"، **الهلال**، مجلد ١٠٣، عدد ٣ (مارس ١٩٩٥)، ص ١٤٠-١٤٤، وكذلك **التداخل الحضاري والاستقلال الفكري** (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣).

١٥- يرى روجر آلن، في الفصل المخصص لهذه الرواية من كتابه عن الرواية العربية، أن هذه الاقتباسات تزود العالم الروائي بإطار بنية خارجية تتجاوب مع البنية الداخلية. راجع:

Roger Allen, *The Arabic Novel: An Historical and Critical*

Introduction (Syracuse: Syracuse University Press, 1995[2nd edition]: 244-258).

١٦- نظر مقال المستشرق الروسي ديميتري ميكوليسكي بعنوان "يا قابيل: أين أخوك هابيل؟" الذي ذيل به رواية **نزيف الحجر** ، ص ١٤٩- ١٥٥ والذي نشر لأول مرة في **مجلة سيفت** الموسكوفية. وراجع للمزيد عن حضارة الطوارق الضاربة في القدم ما يلي:

Henri Lhote, *The Search for the Tassali Frescoes: The Story of the Prehistoric Rock-Paintings of the Sahara*, trans. by A. H. Brodrick (New York: E.P. Dutton, 1959); Les Touregs du Hoggar (Paris: Payot, 1955); L'Hoggar: Espace et temps (Paris: Armand Colin, 1984); "Les peintures pariétales d'epoque bovidienne du Tassili: Eléments sur la magie et la religion", *Journal de la Société des Africanistes* XXVI: 1 (1966), pp. 7-27; Johannes Nicolaisen, Ecology and Culture of the Pastoral Tuareq (Copenhagen: The National Museum of Copenhagen, 1963).

١٧- اختلف علماء الأنثروبولوجيا في تعريف الطوطمية، وهي نوع من التماهي بين الإنسان والحيوان والطبيعة ينسق العلاقات بين البشر أفراداً وقبائل، وبين الإنسان والبيئة. وقد عرّف محمد عاطف غيث في **قاموس علم الاجتماع** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩) في ص ٤٨٧ الطوطم على أنه: "نوع من الحيوان أو النبات أو جزء من حيوان أو نبات، أو موضوع طبيعي أو ظاهرة أو رمز لكل ذلك، يشير إلى الخصائص المميزة لجماعة إنسانية في مقابل الجماعات الأخرى في نفس المجتمع". راجع عن الطوطمية الكتاب التالي:

Claude Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd'hui* (Paris: Presses Universitaires de France, 1962).

١٨- محمود طرشونة، **مباحث في الأدب التونسي المعاصر** (تونس: المطابع الموحدة، ١٩٨٩)، ص ١٦٧.

١٩- راجع تحليل ملحمة جلجامش في:

Thorkild Jacobsen, *The Treasures of Darkness: A History of Mesopotamian Religion* (New Haven: Yale University Press, 1976), pp. 193-219.

٢٠- محمود طرشونة، **مباحث في الأدب التونسي المعاصر**، سبق ذكره، ص ١٥٩.

٢١- محمود طرشونة، **الأدب المريد في مؤلفات المسعدي** (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٧٨)، ص ١٠٠.

٢٢- محمود طرشونة، **مباحث في الأدب التونسي المعاصر**، سبق ذكره، ص ١٦٨.

٢٣- للمزيد عن تداخل الفلسفة بالأدب، راجع محمد شفيق شيا، **في الأدب الفلسفي** (بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٠)، ص ١٠٥-١٣٣.

٢٤- راجع:

Farida Abu-Haidar, "The Algerian Novel in the Nineties," Third Wrold Quarterly XIII: 2 (1992), p. 393

٢٥- قاسم حداد، "العشاء السفلي عند محمد الشركي"، **أنوال**، ١٩٨٩/٧/١، ص ١٥.

٢٦- راجع عن الطقوسية:

Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (Chicago: Aldine, 1969).

٢٧- أنور المرتجي، "العشاء السفلي أو قصيدة الرواية السحرية"، **ملحق الاتحاد الاشتراكي الثقافي**، ١٩٨٧/٥/١٧، ص ٢، وكذلك: مصطفى الحسناوي "هوامش حول العشاء السفلي"، **العلم الثقافي**، ١٩٩١/٣/٩.

٢٨- يوسف نابوري، "الفضاء الزمني في العشاء السفلي"، الملحق الثقافي لجريدة **الميثاق**، ١٦-١٩٨٧/٨/١٧.

٢٩- محمد الشركي، "غيابها أدخلني إلى وادي الأمهات"، جريدة **الاتحاد الاشتراكي**، ١٩٩٢/٣/٢٨.

٣٠- محمد الشركي، "حديث"، **اليوم السابع**، ١٩٨٨/١٢/١٩، ص ٣٧.

٣١- محمد الحسن ولد المصطفى، **الرواية ا لعربية الموريتانية: مقارنة للبناء الفني والدلالة** (بحث غير منشور مقدم لنيل دبلوم الدراسات العليا في معهد البحوث والدراسات العربية في القاهرة، ١٩٩٤)، ص ١٧٩.

٣٢- **المرجع السابق**، ص ١٦٠.

٣٣- راجع:

C. C. Stewart, *Islam and Social Order in Mauritania* (Oxford: Clarendon Press, 1973).

٣٤- راجع:

H. T. Norris, *Shinqiti Folk Literature and Song* (Oxford: Clarendon Press, 1968), pp. 118-154.

٣٥- محمد الحسن ولد المصطفى، **الرواية العربية الموريتانية**، سبق ذكره، ص ٤٨.

٣٦- محمد بن عبد الحي، "المنظور الروائي في ثلاث روايات موريتانية"، **حوليات كلية الآداب والعلوم الإنسانية** (جامعة نواكشوط)، العدد الثاني (١٩٩٠)، ص ٧٣.

ملامح السيرة الشعبية الأفريقية والعربية والفرنسية

جوزين جودت عثمان

اعتدنا الآن أن نعتبر القص الشعبي جديرا بالدراسة بعد فترة تجاهل وصلت إلى حد الاحتقار من النقاد والأكاديميين لفترة طويلة قبل اكتشاف أهمية الأدب الشعبي؛[١] والآن يعتبر القص الشعبي هو الباب الواسع الذي يستطيع الباحث أن يدخل منه إلى عالم غني بالدلالات والرموز فضلا عن كونه بداية تفاعل وانسجام في الاطلاع على حضارات وتقاليد ومكونات اجتماعية بمعتقداتها لمجتمع ما قد يغاير تماما هذا الذي نعيش فيه. فإن مقارنة النصوص التي سنتعرض لها أثناء البحث في القص الشعبي في صورة الملحمة الشعبية بالذات، يفتح لنا آفاقًا جديدة ذات أبعاد إنسانية تعمل على إثراء الحضارات ومزجها ببعضها البعض خلال رؤية تغلب فيها المقارنة المستمرة لإيجاد مكونات وسمات مشتركة بين الشعوب وتأثير البيئات المختلفة في هذه المكونات؛ فعملية التلقي والاطلاع تكوّن الاستنارة والذهن الواعي المفتوح الذي يحترم الحضارات الأخرى ولا ينغلق على نفسه بل يكتشف السمات المميزة للحضارات المختلفة.

والقص الشعبي يُبرز من هذه الحضارات ما يروق من فكر جديد يضيف إلى رصيده العلمي والحضاري؛ على أية حال، إن القص الشعبي مظهر من مظاهر الحضارة بل يمكن أن يقال إنه من أصدق مظاهرها حيث يعبر بصدق كما يعكس لنا ميول وعادات بل الحياة بأكملها لمجتمع بأسره. وكل مجتمع في العالم يحتاج لبطل، وإن لم يجده في التاريخ فإنه يخلقه من خلال الأسطورة، وهذا عن طريق القص الشعبي الذي يمكن أن يؤثر ويحث المجتمع على محاكاة أخلاقيات هذا البطل أو على الأقل الإعجاب والتفاخر به عبر الأجيال.

وهكذا يتوارث الناس في مجتمعاتهم تراثا غنيا، ثريا يمكن أن يكون لهم مدداً وعوناً لاجتياز الأزمات والمحن في الظروف الصعبة ويكون لهم بمثابة المعلم والقدوة في حياتهم اليومية. وهذا يبدو جلياً في المجتمعات البدائية حيث نبتت سيرة عنترة بن شداد في الجزيرة العربية، وسوندياتا من مالي وأغنية رولان في فرنسا.

إن الأبطال الشجعان الذين تتغنى بهم الأساطير التي سنتناولها في بحثنا هذا تُعرض لنا على هيئة أناشيد وحكي يقوم بأدائها شاعر متميز متمرس في هذه العملية ويصطحب ربابة في السرد أو الحكي؛ ولا يختلف الحال في ليالي البادية حيث ينشد الراوي على ربابته سيرة أبي زيد الهلالي أو عنترة بن شداد، أو كما في السفانا الأفريقية حيث أُنشدت قصص بطولات عديدة مثل سير "شكا" (في جنوب أفريقيا) أو "سوندياتا" (في غرب أفريقيا) وأخيرا لا يختلف هذا عن التروبادور أو الراوي الجوال في جنوب فرنسا في القرون الوسطى

حيث كان هذا الراوي المحترف أو التروبادور يقوم بإنشاد الأعمال المجيدة البطولية التي قام بها الفارس رولان في أغنية رولان المشهورة.

وبينما تتخذ الأسطورة أبطالا من الآلهة، يرتكز الشعر الملحمي فيها على البطولة المطلقة للبطل الأسطوري الذي يأتي بالمعجزات ولا يعرف المستحيل. ويمزج القص الشعبي أو يخلط بين الأسطورة والخيال والواقع الإنساني للبشر بل للمجتمع الذي يحكي فيه هذا القص. وبذلك يختلط البعد الأسطوري بالعنصر البشري فيكون أقرب للحياة الواقعية في الأحاسيس والمشاعر والسلوك ولكنه يمنح البطل صفات استثنائية ترفعه إلى مرتبة الآلهة أو تقربه إليها؛ فمثلا عنصر القوة الجسمانية الهائلة الذي تمتع به السيد البدوي في أسطورة "السيد البدوي" الذي كان يعيش فعلا بين الناس؛ ومثلا آخر ذكاء الأميرة ذات الهمة الخارقة الذي جعل منها شخصية أسطورية؛ وكذلك صبر أيوب الذي أصبح مثلا على تحمل البلاء وأخيرا وليس آخراً شجاعة عنترة الفائقة التي أشاعت الرعب في قلب أعدائه وأصبحت مثلا حيا للمروءة والفروسية ليس عند العرب فحسب ولكن في الحضارات العالمية جمعاء.

وهؤلاء الأبطال لا يختلفون كثيرا عن سائر البشر، إلا بما خصهم الله سبحانه وتعالى من خصائص مميزة، فيظلون بشرا يعانون وينفعلون ويسايرون المجتمع الذي هم جزء منه في عاداتهم وطريقة تفكيرهم، بل يخضعون لعرفه ولوائحه، بل إنهم أحيانا يتربعون على عرشه نتيجة امتيازهم؛ وهم قادرون على اتخاذ القرار المصيري الذي يغير أو قد يغير مسار المجتمع بأكمله. أما عن أعمالهم وسيرهم، فلا عجب من أن هذه البطولات بل هذه السير تصبح شعبية، بمعنى أن تتغنى بها أو يحكيها العامة دون المثقفين، لأنها نابعة من العامة وتعتبر واقعا اجتماعيا لهم قبل كل شيء. ولذا نراها تخضع لذوق وأحاسيس العامة، فمثلا تصبغ بالصبغة الإسلامية في حالة عنترة وبالصبغة المسيحية في حالة رولان أو باللمسة الوثنية التقليدية في حالة سونديانا. فالشعب عامة يحب أن تحترم دياناته ومعتقداته وأن يكون العمل الأدبي انعكاسا صادقا لهذه الأحاسيس. وانطلاقا من هذا المفهوم وإيمانا منا بأهمية الأدب المقارن سنتناول شخصية البطل في القص الشعبي من خلال السير الثلاث.

والآن نتعرض سويا إلى بعض النقاط التي تلقي الضوء على أوجه التشابه أو الاختلاف أو - بتعبير الأدب المقارن - رصد الثوابت والمتغيرات التي قد نجدها بين هذه الأعمال من حيث المصدر والزمكانية، أي دراسة الزمان والمكان في التحليل، وما قد يأتي لنا هذا التحليل من حيث الزمان والمكان من نتائج تقرب أو تباعد بين هذه الأعمال الثلاثة.

تعرضنا سريعا لتعريف العمل من حيث النوع والتصنيف والأسلوب والرمزية التي يشير إليها أثناء السرد. وسنعالج كيف يتجه العمل الأدبي في تفرعات عديدة المقصود منها الوعظ والتعليم، أو على النقيض من ذلك يكتفي بسرد البطولة وعلى المستمع أو المتلقي أن يأتي بنفسه بنتائج معنوية أو ملموسة يسير على دربها مثلا. كما سنتعرض لظروف وصول هذه الأعمال إلى القارىء في قراءة أكاديمية، لنتوصل إلى كيفية تقديم العمل الأدبي في مجال القص الشعبي وتوصيف لغته.

بما أن تخلق الأسطورة هو نتيجة ضرورة اجتماعية، فيعتبر اللجوء إلى الأسطورة بالدرجة الأولى تصديا لمحنة يواجهها المجتمع أو ظروف استثنائية يمر بها. ومن المعطيات *أيضا أن الراوي يقوم بدور حضاري كبير جدا لأنه يحتفظ عبر التاريخ والزمان لنفسه ثم لمن*

يتبعه أو من يكون من أتباعه هو شخصيا بسر الأحاديث والروايات والحكي.

ومن كل هذا نستطيع أن نلتقط الثوابت وأن نشير إلى المتغيرات، ولكن الآن نتعرض أولا وسريعا إلى السير الثلاث. ولنبدأ بآخرها تاريخيا أي **أغنية رولان** ثم نعود للوراء من خلال **ملحمة سوندياتا** إلى أن نصل إلى أهم وأبرز سيرة نتعرض لها باعتبارها المصدر الأول للسير الثلاث كما سنرى وهي سيرة عنترة بن شداد.

أصول سيرة رولان ونشأتها

إن أغنية أو سيرة رولان على الرغم من أنها أجمل وأهم سيرة شعبية فرنسية على الإطلاق إلا أنها مجهولة المصادر فيما عدا المصدر التاريخي الوحيد الذي هو أصل هذه السيرة[٢].

فيذكر التاريخ عام ٧٧٨م - أي بعد الفتح العربي لجنوب فرنسا بحوالي أربعين عاماً - أن القائد الفرنسي شارل مارتيل أوقف العرب عند پواتييه (في عام ٧٣٢م) وكان أنذاك الإمبراطور شارلمان (شارل ماني أو شارل العظيم) عائدا من إسبانيا من خلال جبال البرانس Les Pyrénees بعد أن هزم بعضاً من الحشود العربية المورسكية القادمة من إسبانيا، ولكن أثناء عبوره مضيق رونسوفو حدث أن مؤخرة الجيش الفرنسي الكبير التي كان على رأسها شارلمان قد تعرضت لهجوم مفاجىء من قبائل الباسك وهم السكان الأصليون لهذه المنطقة. وقائد مؤخرة الجيش الفرنسي كان يدعى الكونت أورلوندوس الذي أصبح رولان حاكم مقاطعة بريتانيا في شمال فرنسا. وقد كان شارلمان قد عهد إليه بمهمة الدفاع عن النصف الثاني للجيش العائد إلى فرنسا من خلال البرانس. وقد أباد الباسك كل هذه الفرقة الفرنسية عن آخرها. وبعد مرور ثلاثة قرون من هذه الواقعة، ظلت هذه الأحداث باقية في أذهان الناس وخاصة في ذاكرة سكان جنوب فرنسا من هذه المنطقة كما عمل رجال الدين في الأديرة وفي الكنائس على إحياء هذا الشعور بالفخر والاعتزاز بسبب وجود هذا الحدث التاريخي الهام في بلادهم ووجود مقابر هؤلاء الموتى الشهداء في مدافن على أرضهم؛ خاصة وأن المناوشات مع عرب إسبانيا كانت مستمرة من ناحية، ومن ناحية أخرى قد تولدت الرغبة في الدفاع عن الأراضي المقدسة واستردادها من العرب. وكانت إرهاصات الحروب الصليبية قد بدأت فعلا عن طريق مدينة سانت جاك دي كومبوستال في مقاطعة غاليسيا La Galice بإسبانيا؛ فهؤلاء الفرسان الصليبيون كانوا يمرون من نفس الطريق الذي سلكه الإمبراطور شارلمان عندما كان عائدا من إسبانيا - كما ذكرنا من قبل.

نستطيع إذن، أن نجزم بوجود مجرد عادات تقليدية محلية تتغنى بهذه الأسطورة في بداية الأمر؛ ومحصورة في منطقة جاسكونيا وبوردو حتى القرن الحادي عشر. فحينذاك، كان القساوسة من رجال الدين المسيحي يركزون على المحافظة على سرد هذه الأحداث التاريخية وجذب أنظار الحجاج الذين كانوا يمرون إلى مدينة سانت جاك دي كومبوستال بمقاطعة غاليسيا والتي كانت آنذاك بين فرنسا وإسبانيا، ويوجد فيها رفات القديس جاك.

وكثرت أيضا آنذاك هذه الحملات العسكرية التي اشترك فيها الحجاج ضد ما يسمون

بالعرب الإسبان "السرازين"، وانتهز القساوسة هذه الفرصة في هذه التجمعات وفي رحلات الحجاج إلى سانت جاك ومناوشاتهم مع السرازين لنشر قصة شارلمان وبسالة جنوده الشهداء من البلاط الملكي الذين كان من بينهم يرقد كثيرون طوال الطريق المؤدي إلى هذه البلدة (سانت جاك). وجعلوا من شخصية شارلمان شخصية أسطورية مهولة؛ كذلك فعلوا مع رفقائه ومنهم الكونت أورلوندوس الذي أصبح رولان، وكل ذلك من أجل إشعال روح الحماسة والانتماء عند الفرسان المارين بهذه المناطق ونهج أسلوب البطولة والاستبسال أمام العرب على غرار ما فعله أو ما زعم أن فعله شارلمان[٣]. وربما ، كما قلنا، كانت هذه أول بوادر الحروب الصليبية، فقد تولد بالفعل الشعور بالشغف لمعرفة أمجاد هؤلاء الأبطال، وبدأت رواية شارلمان ثم رولان تتضح. وفي البداية كان الرواة يستندون إلى حكايات متفرقة وموجزة يرويها رجال الدين على اعتبار أنها حادثة قد حدثت في هذه الأماكن، ثم انتشرهذا اللون من الحكي الشعبي. وقيل على لسان الرواة التقليديين المعروفين باسم التروبادور (وهو مصطلح يرجع إلى الأصل العربي "التروبا" أي "طرب"، "مطرب" الذي أثر على الكلمة الفرنسية فأصبحت مستعملة بالشكل الحالي أي "تروبادور"). وكان القساوسة يشيرون دائما إلى رفات ثلاثة من عظماء نبلاء الإمبراطور شارلمان وهم رولان أو أورلوندوس الأصلي، والكونت أوليفييه أعظم نبلاء البلاط الملكي آنذاك وأشهرهم خلقا لأنه كان كريماً وعاقلاً وحكيماً إلى أبعد الحدود، وأخيرا يشير الراوي دائما إلى شخصية القس توربان الذي يلعب دورا هاما في حث النبلاء وتشجيعهم دائما على الكفاح تحت لواء الصليب والمسيحية ومقاومة ذلك الغزو العربي القادم من إسبانيا.

ومرت فترة من الزمن فأصبحت الحادثة الأولى التي تحدثنا عنها بمثابة حرب دينية مقدسة فعلا. وساعد انتشار هذه الفكرة التي بدت سائدة بين أهل الكنيسة من ناحية، ومن ناحية أخرى أضفى مجهول عبقري على هذه الحكايات صبغة الأسطورة القومية حتى أصبحت بالفعل ملحمة أو سيرة رولان التي كتبت في القرن الثاني عشر، وكانت أول عمل أدبي شعبي فرنسي ؛ وقد وجهت أساساً إلى جمهور ساذج متحمس للنزعة القومية والدينية يفتخر بأبطاله وبالبلاط الملكي لأعظم إمبراطور في العصر الإقطاعي وهو شارلمان - الملك العظيم الذي وحد فرنسا وجعل منها أعظم دولة أوروبية آنذاك. وبالتالي، ولا عجب، ليس هناك أي احترام للمعطيات التاريخية، فبدلا من الباسك الأصليين أو المسيحيين في الواقعة التاريخية نجد العرب من المسلمين وهم السرازين. لقد أخذت هذه المعركة - التي تحدثنا عنها بين الباسك وبين الفرنجة والتي أطاحت بحياة رولان نظرا لغدر الباسك وكثرة عددهم أثناء المعركة الدامية التي قتل فيها رولان - شكلا منظما واسعا يشمل علاقة الفرنسيين المسيحيين بالعرب السرازين بإسبانيا في منطقة غاليسيا. وفي ظل التراشقات اليومية أصبحت الأسطورة حربا مقدسة ضد الكفار - أي العرب - ومن صيغ المبالغة أن شارلمان الذي كان يبلغ من العمر في الحقيقة ستة وثلاثين عامًا في ٧٧٨م، قد أصبح في الأسطورة الإمبراطور ذا اللحية البيضاء - كناية عن الهرم - وقد تجاوز مائتي سنة، تبعا لما جاء في **أغنية رولان**. فهو يرمز إلى الملكية المسيحية، كما يعتبر الكونت أورلوندوس أو رولان في شجاعة وأهمية سيده ومليكه شارلمان. وأدخلت شخصية جانولون Ganelon الخائن الذي يعتبر المتعاون مع الأعداء لإبراز عمليات البطولة والاستبسال التي قام بها رولان وباقي أبطال الأسطورة مثل أوليفييه والقس توربان، وهكذا أصبح رولان رمزاً للفروسية الفرنسية في مستهل القرن

الثالث عشر إلى الخامس عشر.

ويظهر اسم الراوي أرل تورلوندوس باعتباره الراوي الأول لهذا العمل الشعبي ولكن ليس له أي ذكر فيما قبل ولا فيما بعد ولا يعرف عنه شيء بالتحديد؛ هل هو المؤلف أم الراوي أم الذي كتب بخطه النص؟

وهذا النص يتمثل في صورة قصيدة عملاقة تفوق أربعة آلاف بيت مكتوبة على بحور موزونة على الوزن العاشر (ديكاسيلابيك) وعلى قافية واحدة والأبيات مقسمة إلى مجموعات. وبنية هذه الأشعار واضحة تماما وممكن تقسيمها إلى مدخل أو عرض يتوعد فيه الراوي بالانتقام من هؤلاء الأخساء الذين تكتلوا على رولان لذبحه. ثم هناك الحبكة أو الحدث الأساسي وهو موت رولان وأخيرا النهاية وهي عن انتقام شارلمان الرهيب وقهره الساحق للعرب باسم المسيحية الفرنسية جمعاء. فهو، إذن، بناء متماسك متين يستحق الإعجاب فعلا. ويبالغ الشاعر الراوي في الحكي أو السرد على آلته الموسيقية التي تشبه إلى حد بعيد الربابة ويسلك منهجا بلاغيا واضحا في استعمال الفكرة والفكرة المضادة والتباين والطباق والجناس والتقديم والتأخير وكل أساليب البلاغة التي يستطيع أن يؤثر بها على جمهوره من النبلاء في سهرات القصور. ويلاحظ أن اللغة الفرنسية المستعملة تختلف إلى حد بعيد عن اللغة الفرنسية الحالية فيجب استعمال قواميس متخصصة أو يجب ترجمة النص إلى الفرنسية المعاصرة. كما يلاحظ انسجام طول الأبيات ودقة التحليل النفسي للأبطال وإيجاد علاقات بينهم بحيث يبرز الراوي أبعاد شخصية البطل في ارتباطه بالآخرين وموقفه من الأحداث. فمثلا لدينا رولان الشجاع للغاية والمقدام، الفارس المغوار؛ إنه فارس فرنسا الأول ولكنه متكبر ومتعال للغاية أيضا. وهذا يؤدي به إلى التشبث برأيه؛ يثق في نفسه أكثر من اللازم، على النقيض من زميله اوليفييه الذي يعتبر أحكم الحكماء في بلاط شارلمان. وهكذا يعلق الراوي قائلا "أن رولان شجاع ولكن اوليفييه حكيم" (٤)، ثم يروي لنا باقي الأحداث حيث يحاول اوليفييه أن يحذر رولان مرارا وتكرارا ولكن رولان يستفز بسرعة ويخلق المعارك حتى أنه يقع ضحية أو فريسة لكبريائه.

وهناك سمة يقوم على أساسها كل العمل وهي طبيعة رولان التي عبرنا عنها؛ فرولان يتأخر بسبب كبريائه الزائد عن طلب النجدة فلا ينفخ في صوره إلا بعد فوات الأوان ووقوع الكارثة التي راح ضحيتها هو وباقي مؤخرة الجيش الفرنسي. وعندما هب الملك العظيم شارلمان الذي كان في مقدمة الجيش المهول لنجدة رولان وباقي مؤخرة جيشه كان قد فات الأوان بالنسبة لرولان الذي كان يحتضر؛ ولكن حسب الرواية أو القصة الشعبية، أتى شارلمان وكبّد العدو السرازين خسائر لم يسبق لها مثيل في التاريخ، وانتصر عليهم انتصارا ساحقا وانتقم لرولان وأصحابه من النبلاء الفرسان الذين أهدرت دماؤهم في ممر رونسوفو Roncevoux المشهور.

أما عن شخصية أخرى تشغل حيزا هاما في أغنية رولان فهو الإمبراطور شارلمان نفسه، فهو بمثابة رمز أول للنزعة القومية الفرنسية، فشارلمان ملك فرنسا الذي نصب نفسه إمبراطورا كان بالفعل أعظم شخصية تاريخية في أوروبا آنذاك. وكان له بلاط يجمع نبلاء اختارهم من بين أشجع وأعظم حكام وملوك مقاطعات فرنسا بأسرها، منهم رولان وجانولون واوليفييه وتوربان القس وهذه الشخصيات المحورية تتحكم في الأحداث في أغنية رولان.

فلا شك أن شارلمان يحتاج دراسة وافية ومتعمقة لإبراز معالم شخصيته العظيمة التي لا تخلو من الصدق وبعد النظر والإحساس بمسئولية الدفاع عن فرنسا بل عن أوروبا بأسرها.

ونستطيع هنا أن نذكر أن في نهاية **أغنية رولان** بعد أن انتقم شارلمان شر الانتقام وألحق بالسرازين شر الهزيمة عاد برفات رولان إلى أرض فرنسا الحبيبة ووقع الجزاء على الخائن جانولون الذي وشى برولان ودبر له هذه المكيدة على هيئة كمين. بعد كل هذه الأحداث والانتصارات سمع شارلمان، أثناء عودته، القديس غابرييل يهمس له في أذنه بأنه يجب الاستمرار في الدفاع عن المسيحية المهددة، فكان له هذا الجواب المؤثر "يا إلهي يا ربي كم هي شاقة حياتي"(٥)؛ ولكن الذي يشهد له كما هو الحال بالنسبة لرولان أن كلاً منهما يتحمل مسئولية قراره، بل هو صاحب القرار وسيد نفسه ولا يلقي بمسئولية أي تصرف على القدر أو على الآخرين. وربما هذا هو أهم عنصر يجذب اهتمام وإعجاب القارىء أو السامع. فرولان هو سيد قراره في كل وقت وأوان، مما يضفي صبغة الصدق والحزم وجعل الشخصية حية حقيقية؛ فهو مثلا رغم كونه بطلا وفارسا ليس له مثيل في البلاط الملكي إلا أنه مصاب بالغرور بعض الشيء. ونتيجة سمعته الهائلة ومكانته الفذة تردد كثيرا في طلب النجدة، حتى أنه عندما كان يسير في مؤخرة الجيش المنتصر أثناء عودته كان على رأس عشرين ألفاً من أحسن فرسان وجنود فرنسا، ولكنه ضحى بهم نتيجة ثقته الزائدة هذه؛ إذن، الغرور أو الكبرياء أدى به وبفرسانه إلى الهلاك. وهذه نقطة ضعف يعترف بها هذا الفارس الهمام قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة.

وعلى النقيض من شخصية رولان نجد اوليفييه الحكيم الذي طالما يتحايل على كل الأحداث بحكمته وطالما ينصح رولان بالتؤدة ولكن هيهات. فقد فات الأوان، وتسبب رولان بنقيصته المعنوية هذه إلى الكوارث التي ألمت به. ويبدو رولان في مخيلة الراوي كما هو بالنسبة للسامعين بطلاً بكل معايير البطل، على الرغم من الخطأ الذي أوقع فيه الجيش بأسره وأودى بحياته هو شخصيا. فأصبح البطل القومي الشهيد الذي ضحى بروحه في كبرياء وشمم، في سبيل نجاة باقي جيش شارلمان العظيم. ونلاحظ أن هذه الرؤى مغايرة للحقائق التاريخية، فكما أشرنا سابقا، كان عناد رولان وتكبره هما اللذان تسببا في هزيمته. وما يجذب اهتمام القارىء أو السامع هو شخصية رولان الأخاذة بصدقها وبأبعادها النفسية، فهو باسل في القتال ومقدام إلى أبعد الحدود. ويبدو أن هذه الشجاعة وهذا الاستبسال قد جعلاه دائما عرضة للخطأ بل للفناء. فهذه المبالغة في شعوره وفي أفعاله دائما تأتي له بالمصائب ولكنه يندم ندما خالصا بعد فوات الآوان. على أية حال هو ندم صادق. وفي سياق السرد نحس أحيانا من خلال الراوي أو التروبادور أن رولان في حالة ضياع وتتملكه الحسرة الكاملة فيحمل بين ذراعيه صديق عمره اوليفييه الذي مات بسبب تعنت رولان والذي استشهد بسبب الكارثة الناتجة عن تباطؤ رولان في طلب النجدة بالنفخ في صوره أو الذي يسمى في الأسطورة l'olifant، الذي كان سيأتي بكل باقي الجيش وعلى رأسهم شارلمان لنجدته فورا في ممر رونسيفو حيث انقض عليه السرازين أثناء العودة. ولكنه شعر بالأسى البالغ على فعلته هذه حتى أنه انهار تماما ولكنه سرعان ما تمالك نفسه وحمل القادة – وهم إثنا عشر من أعظم نبلاء فرنسا الذين كانوا معه في مؤخرة الجيش – واحدا تلو الآخر وشيعوا في جنازة تليق بمقامهم. وحاول رولان أخيرا أن يكسر سيفه الشهير "دي روندال" Durandal (وهو تحريف لـ "ذي الفقار") حتى لا يقع في يد الأعداء (أعداء

المسيحية)، كما أسلم روحه إلى القديس غابرييل "ونفذت روحه المتطهرة بعد أن شبت على فرنسا كلها عاصفة عاتية غسلت كل شيء ونقت بعدها أجواء السماء"[٦]. كل هذه الدلالات والرموز توجه المستمع إلى اتجاه ديني مسيحي متدرج طبقا لما كان يتطلبه العصر. وهذه الأغنية مبنية على مفهوم واضح منذ بدايتها وإلى آخر أبياتها ألا وهو الحياة الدنيا ما هي إلا حملة صليبية دائمة أي أن الفارس ليس له إلا خدمة ربه في الكفاح عن المسيحية، وإن كانت بلاغة الراوي واستخدامه لبعض الصور البلاغية مؤثرة وتجعل من هذه الأغنية أول همسة للنزعة القومية الانتمائية -لما يسميه الفرنسيون بـ "فرنسا الرقيقة" - ويبدو ذلك جيدا في ذكر الحنين للوطن والعودة للديار والأجواء الفرنسية عبر جبال البرانس. والشيء الذي يشد انتباه المستمع أن رولان قريب منا حتى وفي زماننا لأنه رغم كونه بطلا بكل المعايير إلا أنه بشر أيضا عرضة للخطأ والصواب بل إن خطأه كلفه حياته وحياة ربع جيش فرنسا.

ولم يكن جانولون جباناً أو خائناً في بادىء الأمر، بل كان مستعداً للدفاع، حتى انه قبع أياماً تحت شجرة كبيرة وسيفه في يده واستبسل في القتال لردع السرازين. ولكنه لم يكن يحب رولان الذي يحمل له نفس الضغينة هو الآخر بسبب إعجابهما بامرأة واحدة وبسبب الخلافات التي نتجت عن هذا الإعجاب. فكان جانولون يريد الكونت رولان للفوز بـ "اود الجميلة" Aude la belle [٧]. ولذا دبر له المكيدة بتشجيع من شخص آخر يدعى بلانكدرين؛ وهكذا نرى أن التطور في الشخصية أدى بجانولون إلى الجريمة ولكنه ليس بمجرم ولم يكن بوضيع مأجور أول الأمر. ونستطيع تأويل النص في قراءات مختلفة يحددها لنا إلى حد كبير الراوي نفسه الذي يعقب على الأحداث قبل أن يترك الأبطال يتحدثون.

سيرة سوندياتا ودلالتها

إن **ملحمة سوندياتا** سيرة شعبية موطنها الأصلي مالي في غرب أفريقيا ثم أصبحت مألوفة في سائر بلاد أفريقيا الناطقة بالفرنسية. ويروي لنا بداية الأمر أسطورة أو سيرة سوندياتا جمع وفير من الرواة التقليديين يسمون بالقصاصين أو "الجريو" griots في أفريقيا السوداء. والجريو هو مداح يسخّر فنه في إنشاد أمجاد قبيلة معينة يحكي تاريخها للأسلاف والأجداد. ويحتفظ بسرية شديدة جدا بكل ما يدور من أقاويل وأحداث حول هذه الشخصية. فهو يعتبر إلى حد كبير عماد التراث الشفوي، وبالتالي التراث الشعبي في أفريقيا السوداء. وسيرة سوندياتا عمل جماعي متكامل ذو بعد رمزي، اشترك فيه أكثر من راو من قبيلة المالينكي، وهو أسطورة تعيد أمجاد أفريقيا القديمة. وعند يقظة المفكرين والمثقفين الأفارقة من جيل الثلاثينيات - ونذكر منهم الشاعر العالمي ليوبول سيدار سنجور والشاعر العالمي إيمي سيزير والشاعر ليون داماس الذين ابتدعوا مفهوم الزنوجة la négritude في حركة إحياء الرجل الأسود ويقظته أمام المستعمر الأجنبي- هؤلاء المثقفون اهتموا بالتراث القديم لبلادهم وأخذوا على عاتقهم تحرير بلادهم والنهوض بها من بطش الاستعمار فاستعملوا التاريخ الذي هو تراث شفوي في إعادة صياغة أساطير الأولين عن لسان الرواة المحترفين أو الجريو لإحياء مجد أفريقيا في عهد مملكة مالي المزدهرة [٨]. نذكر من أهم

هؤلاء الشاعر الكونجولي تشيكايا تامسي الذي تناول سيرة سوندياتا في باب كامل من كتابه **أساطير أفريقية**، ثم نذكر الكاتب كمارا لاي من مالي الذي كتب سيرة سوندياتا في روايته المشهورة **سيد الكلمة**(٩). أما الفصل الأول فيرجع إلى المؤرخ والكاتب السنغالي - وهو من أصل مالي - جبريل تمسير نياني أستاذ التاريخ بجامعة داكار الذي قام بتجميع كل ما قيل عن لسان "الجريو" المنشدين في سيرة سوندياتا والذي كرس كل جهوده فعلا لإعادة صياغة المادة التي جمعها والخاصة بهذه السيرة باللغة الفرنسية تحت عنوان **سوندياتا أو اسطورة الموندانج**(١٠). ويركز فيها جبريل تمسير نياني على فكرة إحياء أو يقظة الإحساس القومي الأفريقي تجاه الغزاة من البيض أو الرجل الأبيض فيصبح سوندياتا رمزاً للكفاح ضد المستعمر. والجريو أو المنشد الأول الأصلي لهذه السيرة - أينما كان في غرب أفريقيا السوداء - يتحدث باللغة القومية سواء بالولوف أو بالپول (وهي اللغات القومية في السنغال) أو بأي لغة قومية محلية وليس باللغة الفرنسية.

ولكن الشيء الذي يهمنا هو الالتفات إلى أن في جميع سير سوندياتا المكتوبة تعرض شخصية سوندياتا كرمز لأفريقيا القوية التي تتحد. فبعد أن جزأها الاستعمار الغاشم استعادت كرامتها على هيئة بطل قومي ولدته الظروف، فكان سوندياتا في بداية الأمر رجلاً مريضاً يكاد يجر نفسه أو ما تبقى من جسده على الأرض جرا. ثم بفعل أحداث معينة تتعرض لها السيرة يصبح «أسداً» ينشر الرعب وينتصر على كل أعدائه شرقا وجنوبا وغربا وشمالا ويوحد أفريقيا السوداء. والملاحظ والجدير بالذكر فعلا أن هناك إشارة إلى أن سوندياتا ما هو إلا حفيد ذي القرنين أي الإسكندر الأكبر ملك مقدونيا، الذي ولد عام ٣٥٦ قبل الميلاد، وتلك الإشارة واضحة من خلال القص حينما يتكلم الراوي المعروف بالجريو والخاص بالملك ناري ماجان قائلاً:

> هذه كلمتي وسوف أقص عليكم حكاية الجد الأكبر لملك ملوك الموندانج،
> حكاية الذي فاق أمجاد جده الأكبر ذي القرنين، هذا الذي من الشرق إلى
> الغرب سطع نجمه في كل البلاد.(١١)

ونود هنا قبل الاستطراد في البحث أن نقول أن هناك ثلاثة اتجاهات أو ثلاثة خطوط واضحة في سيرة سوندياتا؛ أولا: الاتجاه الديني المحلي الذي يبرز ناحية السحر ووجود عناصر من الطبيعة منها الحيوانية ومنها المادية (مثل عنصر الحديد) التي لها مكانة خاصة في المقدسات. فالحداد معروف بأنه ساحر وقادر على تغيير العناصر الأولية إلى عناصر أخرى. وبالتالي يتمتع بوضع معين وخاص جدا في القبيلة في أفريقيا السوداء. أما الاتجاه الآخر فهو اتجاه الإسكندر المقدوني وأخيرا الاتجاه الإسلامي الذي يتشابك مع الآخرين.

فأما عن الاتجاه الخاص بالإسكندر، الذي يسمى في السيرة "ذو القرنين" والملاحظ أن الكلمة واضحة وإن كانت محرفة بعض الشيء؛ وكما نعلم ورد في التاريخ وذكر في القرآن الكريم. فذو القرنين غزا المغرب وفتح محاربا ومجاهدا مصر وتقريبا كل أفريقيا السوداء ولم يصادف في طريقه مكاناً أو بلداً إلا فتحه، ولا عاليا إلا وصله، ولا عدوا إلا كسره وقص

جناحه. وكان قد منحه الله سبحانه وتعالى ومكنّه من مجد ومن ملامح شخصية تجعل منه شبه إنسان نستطيع أن نسميه بسوبرمان أو إنسان غير عادي - حتى أنه اقترب من مرتبة الأنبياء آنذاك - فقد كان ذا شخصية فذة وكان محبوبا جدا بعد فتوحاته، وسيرته ما زالت حية في أفريقيا السوداء. وهذا خط يندمج أيضا مع الخط الإسلامي، الذي دخل تشاد في القرن الحادي عشر الميلادي عبر وادي اوكانم وباجرمي، وهذه المناطق متاخمة لجمهورية مالي الحالية والتي كانت تعرف بمملكة مالي . وقد انتشر أيضا الإسلام من خلال القوافل التجارية القادمة من السودان ومن المغرب كما أن الإسلام انتشر في هذه البلاد عن طريق التبشير الديني. وعلى الرغم من عدم اتخاذ قانون رسمي لتشاد ومالي إلا أن الدين الإسلامي يعتبر في تشاد - على سبيل المثال - حجر الزاوية لكل أنواع الأنشطة وبالتالي فهو مهيمن على الفكر والإنتاج الأدبي إلى حد كبير. وكان الدين الإسلامي أكثر العوامل التي ساعدت على انتشار الثقافة الإسلامية التي اختلطت وامتزجت بالثقافات التقليدية الموجودة في البلاد في منطقة غرب أفريقيا السوداء؛ هذا إضافة إلى أن الأولاد والأطفال الصغار كانوا يتعلمون القرآن في الكتّاب. وفي كل القرى توجد شجرة كبيرة اسمها شجرة المداولات وهذه الشجرة تختص بخاصية معروفة في أفريقيا وهي أن يجلس تحتها الشيوخ في القرية، وكل قرية لها المرابط le marabout الذي يعتبر شيخ وموجه القبيلة، وهذا التقليد أتى من بلاد موريتانيا، وأخص بالذكر في هذا السياق قبائل السونجاي التي هي تحريف لكلمة السناجقة. وكل هذه العوامل، بالإضافة إلى تأثير شيوخ منطقة فوتا la Fouta (ومنهم الحاج عمر طل الذي كانت مملكته تمتد من نيجيريا حتى موريتانيا) ساهمت في تلقيح الحضارة الأفريقية الأصلية بالثقافة الإسلامية حيث ظهرت ملامحها وتبلورت من خلال الحكي في سيرة سوندياتا.

نعود الآن إلى البطل سوندياتا حيث يقول الراوي:

> مَن عجب العجاب سأقص عليكم سيرة الذي كان موعودا وواعدا وكان على يديه الخلاص والعظمة والأمجاد التي استردها لتكريم الأجداد والأسلاف. ولكن من عجب العجاب أن هذا البطل المغوار الذي قدر له أن يغير تاريخ بلاده، بدا في بادىء الأمر مشوها مشلولا عديم الحركة والتمييز، كتلة هامدة شبه جثة ملقاة على الأرض يجر نفسه جراً ولا يستطيع الحركة أو الكلام.(١٢)

فإذا عدنا إلى الوراء فإننا نرى أن هناك في قديم الزمان، كان في مملكة مالي ملك يدعى ناري ماجان قد تزوج زوجة ثانية دميمة تدعى بولون كدجو التي تنحدر من سلالة الجاموس البري. وسوندياتا ولد من هذا الزواج أي أن أباه الملك العظيم كان جميل المحيا والخلق وأمه دميمة كريهة. والكل كان يتنبأ لهذا الغلام الصغير بمستقبل استثنائي في تاريخ البلاد فقد كان مرشحاً ليكون شخصية فذة فيساعد على رفع شأن بلاده واستعادة الأمجاد؛ ولكن في اللحظة التي نتحدث عنها، أي بعد ميلاده، لم يكن قادرا حتى على المشي وأصبح أضحوكة البلاد وما جاورها وكان هذا الأمر يسبب الجزع الشديد والبؤس الشديد

للملك والملكة وخاصة الملكة. ولكن الأقدار حددت مصير سوندياتا الذي بفضل وجود صاحب ورش الحدادة المشهور بـ "سارة كورو" والذي كان - كما نقول بالعامية - مكشوفاً عنه الحجاب، يتمتع برؤية مستقبلية شديدة فكان يلتمس ويتحسس صفات معينة في هذا الكائن الغريب الذي كان يزحف على الأرض أمامه وهو دياتا أو سوندياتا[١٣]. وهنا نتوقف لحظة للإشارة إلى أن الراوي الأصلي الذي انتهجنا نهجه هو بالا فاسيكي والذي قام بتدوين روايته جبريل تمسير نياني. فيجتمع بالرأي مع كمارا لاي، الأديب الشهير من غينيا، الذي يعيد لنا سيرة سوندياتا من خلال راوٍ مشهور جدا من غينيا ويدعى "كوندي" والذي روى في بادىء الأمر سيرة سوندياتا واسمها "كومالا فولو كوما" أو "حكاية الكلمة الأولى"،[١٤] ومنها جاء اسم رواية كمارا لاي **سيد الكلمة** الذي أشرنا إليها قبل ذلك والتي قام بتجميع العناصر المكونة لها كمارا لاي سنة ١٩٤٣ ثم أعاد صياغتها في باريس سنة ١٩٥٢. إن جبريل تمسير نياني والكاتب كمارا لاي ثم تشيكايا تامسي في كتابه **أساطير أفريقية** يجمعون من خلال الرواة أن هناك نقاطاً هامة تبرز في السيرة وهي صحوة سوندياتا بعدما كان جثة شبه هامدة في الأرض، وكما قلنا موضع سخرية واحتقار للجميع. فقد تبدلت الحال من خلال تدخل الحداد الأعظم الذي أعطى لهذا المسكين سوندياتا عصا حديدية ثقيلة جدا كانت موضوعة أمام ورشته ولم يكن يعلم أحد بوجودها. كما لم يكن يعرف أحد أي سر تشمله وتخفيه هذه العصا. وفي اللحظة التي أمسك سوندياتا بهذه العصا فوجىء الجميع بتغير شامل يحدث له فبدأت عضلاته تشتد وتنمو وبدأ يقبل العصا، ثم يحملها إلى أعلى كما يعمل أبطال رفع الأثقال. فبدأت رأسه ترتفع عاليا ثم أغلق عينيه من أجل التركيز. وبدأت نقاط من العرق تنصب على وجهه وتكثر وبدأ يرتعد فجأة ثم قام ووقف شامخا عظيما مهيبا ذلك الفتى الأسمر الوسيم الذي قُدر له أن يصبح أعظم ملوك مملكة مالي على الإطلاق[١٥]. ولكن الملاحظ هنا أن هذه العصا الحديدية قد طوقها سوندياتا الشاب فطواها بحيث جعلها دائرية ومن ذلك الحين فصاعدا أصبح سوندياتا الفارس الهمام والفتى المغوار محرر البلاد والغازي الكبير الذي لم تتوقف غزواته حتى وحّد بلاد أفريقيا السوداء في هذه المنطقة بحيث جعلها إمبراطورية مالي العظيمة أو إمبراطورية الموندانج سابقا.

وأهم نقطة في السيرة التي وردت على لسان الرواة هي المعارك التي دارت والتي تتجلى فيها شجاعة سوندياتا وبسالته وقوته الخارقة كما يتجلى فيها دهاؤه وذكاؤه الشديد في الكر والفر. وقد دارت معارك طاحنة بين سوندياتا وعدوه اللدود المدعو سومارو ملك سوسو الذي كان مستوليا على باقي البلاد؛ ونخص بالذكر المعركة التي حدثت في وادي كرينا في بلاد مالي الحالية. هنا يستطرد الراوي في سرد المعركة وفي وصف الجيوش والأسلحة المستخدمة والحيلة التي لجأ إليها سوندياتا والكفاح المستميت حتى البسالة وحتى الاستشهاد، والقضاء على معظم جنود الخصم. وهكذا يتخطى سوندياتا كل الصعاب ويقطع كل سبل الأمل في أن يلتقط العدو أنفاسه أو يحاول المقاومة. بالطبع انتشرت هذه السيرة على أعوام وأعوام، وهي مقدمة بالنثر ولكن النثر هنا له ميزة خاصة، فهو يشبه شعرا منثورا تتخلله إيماءات وأصوات وأناشيد على ما يسمى بالكورا kora والبلفونج balafong ، وهما آلاتان موسيقيتان الأولى تشبه الربابة، والثانية تتألف من صف من القضبان الخشبية يُضرب عليهما بمطرقتين ينشد الراوي بمصاحبتهما أمجاد سيرة سوندياتا.

أهم عنصر، إذن هو عنصر إظهار شهامة سوندياتا وأخلاقه النبيلة وسماته في توحيد

بلاده وفي إدارة الحروب العسكرية وشن الهجمات الضارية ضد العدو من أجل توحيد بلاده وإنشاء المملكة المعروفة بمملكة الموندانج العظيمة. ونشير إلي الغرض الأساسي من جمع هذه السيرة مرة أخرى إلا وهو يقظة أفريقيا السوداء من أجل مجابهة الاستعمار الفرنسي الذي يتمثل في الرجل الأبيض وغزوه لهذه المناطق التي كانت في يوم ما عظيمة. وقد خدمت شخصية سوندياتا، البطل الأفريقي القديم جدا والذي بفضله توحد شمل البلاد مرة في قديم الزمان، هذا الطموح والرغبة في استرداد هذا المجد العظيم. ومما يسترعى الانتباه من ناحية السرد أن هناك ثلاثة عناصر يمكن أن نستنبطها من خلال السيرة:

أولا: عنصر المعجزة الذي هو خليط بين الخيال والسحر والواقع من خلال مادة الحديد وكيف أن الحداد يستطيع أن يغير من عناصر الطبيعة ولكنه يحتفظ بالسر لنفسه ولا يبوح لأمه عن سر هذه الكيماويات التي يستخدمها في صهر الحديد. ثانيا: الأصل العريق الذي ينحدر منه البطل ألا وهو شخصية شبه أسطورية - ذو القرنين في هذه الحالة. ثالثا: عنصر الرمزية الذي يشير إلى أفريقيا ومجدها السابق. اجتمعت هذه العناصر في سيرة سوندياتا وتطورت عبر التاريخ الحديث لأفريقيا من خلال الرواة ومن خلال المفكرين الذين كما ذكرنا يستخدمون هذا العنصر أكثر من أي عنصر آخر بغرض معروف وواضح من منطلق الزنوجة. وهذا العنصر هو الخط الذي اتبعه كل المفكرين المشكلين للثالثوث الزنجي المشهور (ليوبول سنجور، إيمي سيزير، ليون داماس) الذين وضعوا أساس فكرة القومية الأفريقية في أفريقيا السوداء - بمعنى يقظة الزنوج أمام الاستعمار الأجنبي والتسلط الأبيض وإحياء حركة أو إحساس الأفارقة بالنزعة القومية تجاه الغزاة من البيض. فإذن، أصبح سوندياتا رمزاً للدفاع ضد المستعمر فهو يتسم أولا وأخيرا بسمات شخصية وفي الوقت نفسه بقيمة جمالية من خلال الرؤية الأدبية. إن سوندياتا إنسان متماسك جدا وقوي جدا لانحداره من السلالة العظيمة من الإسكندر الأكبر، ثم بعد ذلك نرى أن والده كان يتمتع بصيت عظيم. ويركز الراوي على مزيج التجانس بين السلالات: فالملك ماري ماجان - والد سوندياتا - يتمتع بنبل الأخلاق والعظمة والكبرياء لأنه ينحدر من الأسد الأكبر من قبيلة سوتا ويمتزج دمه بوالدة سوندياتا التي تنحدر من سلالة الجاموس أو الثور البري الدميم الشكل ولكنه يتمتع بقوة خارقة. ولذا استطاع سوندياتا أن يطلق صرخة اليقظة بعد أن أمسك بقبضته الفولاذية هذه العصا الحديدية التي قدمت له من سيد الحدادة، وهو أكبر شخصية في مجال الحرف اليدوية المعروفة في الحضارة الأفريقية. وقام وصرخ صرخته التي بشرت بعد ذلك بالشخصية الفريدة الفذة التي يتمتع بها سوندياتا، هذا الفارس الذي يتسم بنبل الأخلاق والحضارة العظيمة والتصرفات الراقية خاصة مع النساء والضعفاء والأولاد الصغار الذين يتواجدون في السرد بصفة ثانوية ولكن هم موجودون لإبراز شخصية الفارس النبيل. كما يتمتع سوندياتا بالقوة الخارقة التي ورثها من أمه، وهنا تلعب الأم الدور الأساسي في توريث ابنها صفات معينة تجعل منه البطل في البلاد.

ما زلنا نستمع إلى سيرة عنترة التي استمع إليها أجدادنا منذ أكثر من عشرة قرون، فما سر نجاح هذه السيرة؟ إن النظرة الفنية لسيرة عنترة بن شداد تقودنا إلى شيء ربما يكون أهم نقطة لأي قارىء أو مستمع وهي الأبعاد الإنسانية لشخصية عنترة بن شداد(١٦).

إن مشوار عنترة بن شداد بين العبودية والفروسية طويل جعله أقرب للمستمع أو القارىء بمعنى أن أبعاد عنترة في شخصيته تجلّت لنا على الصورة الإنسانية قبل ما يشدنا إعجابنا بعنترة البطل المغوار. بالطبع وقائع عنترة كثيرة ومشهورة ولكن أضيف إليها ما ليس له حتى الشبه الصحيح بالموضوع، فقد حضر عنترة بالفعل حرب داحس والغبراء فأحسن فيها البلاء ثم قاتل من قاتل من القبائل المغيرة على القبيلة التي ينتمي إليها وهي بني عبس. وهنا تبدأ مأساة عنترة لأنه لا يجب أن ننسى أنه نشأ نشأة شبه ملعونة فلونه الأسود كان يلاحقه وأبوه شداد الذي يعتبر من سادات بني عبس لا يعترف به بسبب سواد لونه، وأمه ما زالت أمة حبشية وهي زبيدة، وجرى العرف عند العرب كما نعلم واعتاد الكل وأولهم أبو عنترة - أي شداد - أن ينهج نهج العادات العربية فجعل عنترة في طبقة الرعيان يحلب ويصرد، ولكن النفس لا تتحمل فهذا الذي في مرتبة العبد له نفس تعلو به إلى السماء في الشجاعة والإقدام، فلجأ إلى الشعر ليجد السلوى. ومن هنا قيل الكثير عن مقدرته الشعرية ولكن ما لا شك فيه أن ديوان عنترة يثير الإعجاب، وهو مشهور أصابه الكثير من النحل لطول ما تداوله الرواة والقصاصون وأكثره في الفخر والحماسة وذكر الوقائع والغزل العفيف لابنة عمه عبلة وقليل منه في المدح والرثاء وأشهر شعره هي المعلقة وهي السادسة بين السبع الطوال وكان السبب في نظمها ما روي من أنه جلس مرة في مجلس بعدما كان قد أبلى أي - حسب التقاليد العربية - أحسن الدفاع عن القبيلة، وألحق البلاء بالعدو وحسنت وقائعه واعترف به أبوه وأعتقه فسبّه رجل من بني عبس وذكر سواده وسواد أمه وإخوته - هذا السواد الملعون الذي كان وصمة عار في حياة عنترة ثم أضاف أنه لا يقول الشعر - فسبه عنترة وافتخر عليه وقال معلقته المشهورة هذه:

إني امرؤ من خير عبس منصبـاً	شطري وأحمي سائري بالمنصل
وإذا الكتيبة أحجمت وتلاحقت	ألفيت خيرا من معم مخـول

ونستطيع أن نرجع أن شخصية عنترة كفارس طرأت على مخيلة الرواة المنشدين الذين تفاعلوا مع المجتمعات عبر الأجيال والأماكن والأزمنة وأن الفروسية العربية المتمثلة في شخصية عنترة عبرت القارة السوداء ووصلت إلى الأندلس أثناء الفتح العربي وقد كانت شخصية رولان الفارس الفرنسي رد فعل لشخصية الفارس العربي ومع هذا فلكل سيرة هدفها ودلالتها في السياق الحضاري الذي نشأت فيه.

إن الهدف من ظهور سيرة عنترة هي المعاناة أو رد الفعل لأن عنترة كان يجابه

مجتمعا بأسره بتقاليده وعاداته وكان لزاما عليه أن يثبت ذاته أمام هذا الكيان المفزع. ولذلك استبسل وقاوم بتحدٍ شديد حتى فرض نفسه. أما الغرض من سيرة سوندياتا فيختلف تماما، لأن المعجزة التي أتتٍ لسوندياتا وأبيه الملك المغوار والمرأة التي تنحدر من فصيلة الثور كان نداء ليقظة شعب ليحارب الاستعمار ويحارب الغزو الأجنبي الذي يفتك بدياره ويستعبده. وفيما يخص ظهور سيرة رولان على لسان التروبادور فبالقطع كانت نزعة صليبية كرد فعل للوجود العربي الإسلامي. فكان لزاما على القساوسة والكنيسة أن تتصدى للإسلام بأي طريقة وخصوصا بالطريقة الملحمية التي تحمس الشعب وتحث الفرسان على النضال. إذن، ظروف ظهور هذه السير ليست متشابهة.

فنشأ عنترة نشأة معاناة من حيث الجنس واللون والوضع الاجتماعي؛ أي أن هناك مشكلة إثنولوجية أو عرقية. أما مشكلة سوندياتا فهي مشكلة شخصية فهو يعاني أو يرمز إلى رجل مريض غير قادر على التصرف شبه أبله ومصاب بشلل ولكن بفعل عناصر خيالية وعناصر سحر وعناصر غير طبيعية تجعله يقوم وينهض ويصبح بطلا جبارا وفارسا مغوارا وهنا تتمركز المشكلة في تصارع القوى الطبيعية والقوى غير الطبيعية المجسدة في عناصر كيماويات الحديد أي المعدن الذي يرمز إلى قدرة السحر في تطويع العالم والمادة، ويأتي بعنصر المعجزة الأساسية التي تحول مسار سوندياتا. أما عن وجود عناصر متشابهة من معجزات وأعمال خارقة في سيرة رولان فبالطبع قد أشرنا أثناء عرضنا للسيرة إلى بعض عناصر المعجزات، مثلا في نهاية سيرة رولان عند ظهور الملاك أو القديس جبريل على حد تعبير راوي السيرة[١٧].

وأخيرا هناك عنصر لابد أن نشير إليه وهو نوعية المتلقي؛ ومن كان يسمع هذه السيرة بداية فالمجتمع الفرنسي في سيرة رولان كان من النبلاء، وكان التروبادور ينشدون السيرة في القصور الملكية وقصور سادة القوم وعلية الناس. فكان من الطبيعي أن تكون اللغة ذات مستوى عالٍ يليق بنوعية المتحدث والمتلقي أو بالأصح يليق بنوعية الحدث والمتلقي.

أما عن سوندياتا فهناك شقان في سيرة البطل سوندياتا - كما أشرنا من قبل - وهو أن السيرة بداية كانت توجه إلى الأفارقة أي إلى القبائل "البدائية" التي تعيش في الريف وفي المجتمعات البسيطة التي كانت تستمع لسيرة هذا البطل القومي ومع مرور الزمن عندما أعيدت صياغة هذه السيرة فكتبت باللغة الفرنسية؛ أصبحت على هيئة رواية مكتوبة، بدلا مما كانت عليه من رواية شفوية؛ وفي هذه الحالة توجهت إلى المثقفين، وهذا عنصر يختلف تماما عما سبق.

ومما نستطيع أن نقوله عن سيرة عنترة بن شداد، أنها انتشرت عن طريق الرواة والمنشدين بنفس المستوى الفكري الذي ظهرت فيه بوادر وباكورة إنتاج شعر وفكر عنترة أي أن النصيب الأكبر للجانب البطولي والعاطفي جاء على لسان الرواة بلغة إيقاعية. كما أن بطولة عنترة توسعت ووصلت في خيال الرواة إلى بلاد الإفرنج وكأنها تعكس أيضا رد الفعل العربي للحروب الصليبية[١٨].

ولابد من التطرق إلى الثوابت في هذه السير الثلاث فبداية نستطيع القول بأن هناك عنصرا ثابتا وهو أهمية الراوي في السير الثلاث بمعنى أن الراوي المتحكم الأول والأخير في

سرد السيرة وفي اللجوء إلى الخيال والأسطورة كما شاء وأينما يريد: يدخل التعديلات سواء بنفسه أو من سبقوه أو من خالفوه في الرواية أو في الحكي. والراوي هنا سواء أطلق عليه الجساس أو الجريو أو التروبادور، فعلى حد سواء له أهمية بالغة في سرد السيرة. أما العنصر الثاني وهو من القواسم المشتركة في هذه السير الثلاث فهو تحويل التاريخ وإقحام عنصر "المعجزة". فعنصر الإعجاز موجود بصفة ثابتة في هذه السير، بمعنى أن الإعجاز يظهر بمظاهر مختلفة منها السحر كما ورد في سيرة سوندياتا؛ ومنها القوة الخارقة كما في سيرة عنترة أو العناية الإلهية كما في سيرة رولان.

هوامش

١- انظر فؤاد علي حسنين، **قصصنا الشعبي** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة [مكتبة الدراسات الشعبية]، ١٩٩٦).

٢- راجع للمزيد:

Joseph Bédier, *La Chanson de Roland commentée* (Paris: Piazza, 1921).

٣- راجع:

Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française* [complétée par Paul Tuffrau] (Paris: Hachette, 1970). p. 21.

٤- راجع:

Lanson, *Histoire de la littérature française*, p.30.

٥- راجع:

Gérard Moignet, *La Chanson de Roland* [texte original et traduction] (Paris: Bordas, 1969). p. 59.

٦- راجع:

Joseph Bédier, *Les Légendes épiques* (Paris: Champion, 1927), pp. 448-9.

٧- راجع:

Moignet, *La Chanson de Roland*. p.261.

٨- راجع:

Tchicaya U.Tamsi, *Légendes africaines* (Paris: Seghers, 1968), pp. 59-84.

٩- راجع:

Camara Laye, *Le Maître de la parole* (Paris: Plon, 1978).

١٠- راجع:

Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue* (Paris:

Présence africaine, 1960).

١١- **المرجع السابق**، ص ١٨. كل الاستشهادات الواردة في متن المقالة من ترجمة الكاتبة.

١٢- راجع:

Niane, *Soundjata* , p. 11.

١٣- راجع:

Camara Laye, *Le Maître de la parole*, p. 5.

١٤- **المرجع السابق** ، ص ٥ .

١٥- راجع:

Tamsi, *Légendes africaines*, p. 59.

١٦- نكتفي هنا بتلخيص للسيرة الشهيرة لمعرفة القارئ العربي بها ، وللمزيد انظر شكري عياد ، **عنترة الإنسان والأسطورة** (الرياض: جامعة الملك سعود ، ١٩٨٣).

١٧- راجع:

Bédier, *La Chanson de Roland*, p. 79.

١٨- راجع:

"*Sirat 'Antar*," *The Encyclopedia of Islam*, New Edition [1986], p. 521.

التجربة الشخصية كتعبير عن واقع عام
في شعر دينيس بروتس ومحمود درويش

رندة أبوبكر

مقدمة

يشترك كل من دينيس بروتس (جنوب أفريقيا) ومحمود دوريش (فلسطين) في ظروف تاريخية وسياسية واجتماعية متشابهة، وذلك نتيجة للوضع الاستعماري الفريد في بلديهما. فجنوب أفريقيا وفلسطين ليستا كباقي الدول الأفريقية والعربية التي كانت تعاني من استعمار إحدى الدول الأوروبية الاستعمارية الكبرى كإنجلترا وفرنسا وإيطاليا وغيرهم، فالاستعمار في هذين البلدين اتخذ شكلاً جديداً وخطيراً، إذ شهدت البلدان إقامة كيان دولي استعماري واستيطاني جديد داخلهما وهو كيان ليس له وجود خارجهما وبالتالي لا تجدي معه طرق المقاومة والثورات التي أدت إلى انتهاء الاستعمار في البلاد الأخرى. وفي حين استطاعت كل هذه الدول الأخرى - سواء الأفريقية أو العربية - الحصول على استقلالها، وبانحسار المد الاستعماري الذي نتج عن وهن القوى المستعمرة واتجاهها إلى تخفيف قبضتها على المستعمرات من جهة، واشتداد قوة حركات المقاومة والتحرر في تلك المستعمرات وكسبها تأييداً عالمياً قوياً من جهة أخرى، وذلك مع انتهاء الربع الثالث من القرن العشرين، إلا أن الأوضاع داخل جنوب أفريقيا وفلسطين ازدادت سوءاً. فقد ثبتت الحكومتان الاستعماريتان أقدامهما داخل كيان البلدين، واكتسبت سياستهما القائمة على الاضطهاد والفصل العنصري تأييداً عالمياً أوسع. حتى أصبح يمكن اطلاق اسم "الاستعمار متعدد الجوانب" multi-national imperialism[١] على الوضع القائم في كل من جنوب أفريقيا وفلسطين.

ومع تلك الظروف اكتسب الصراع داخل هاتين الدولتين أبعاداً أخرى، إذ لم يعد الصراع المسلح من أجل مجرد طرد المعتدي والحصول على الاستقلال فحسب، ولكنه أصبح صراعاً يمس كل جوانب الحياة اليومية للإنسان العادي. فقد تعددت القوانين والأحكام داخل البلدين للفصل بين أصحاب الأرض والجماعة المستعمِرة التي تمثل الأقلية، وأصبح الصراع لا صراعاً ضد الاحتلال فحسب، وإنما صراع ضد التمييز العنصري، ضد الظلم الاجتماعي، ضد كبت حرية التعبير، وحرية الحركة والتنقل من مكان إلى مكان، وحرية البيع والشراء والكتابة ولقاء الأصدقاء والحب. وبذلك يظهر ثقل الوضع السياسي العام في كل جانب من جوانب حياة الإنسان العادي صغر أم كبر، ويصعب الفصل بين ماهو عام متعلق بالوطن على المستوى الأكبر وماهو خاص وشخصي يتعلق بالفرد في حياته اليومية.

وعلى المستوي الشخصي لشاعرينا : دينيس بروتس (١٩٢٤-) ومحمود درويش (١٩٤٢-) فقد تشابهت الظروف إلى حد كبير أيضاً. فكلا الشاعرين عضو عامل في حركات التحرر في بلديهما. فلدينيس بروتس نشاطات وإنجازات كبرى في محاربة العنصرية خاصة في مجال الرياضة، وهو المسئول أكثر من أي شخص آخر عن استبعاد جنوب أفريقيا من دورة طوكيو للألعاب الأوليمبية عام ١٩٦٤، وهو ما اعتبر وقتها هزيمة للحكومة العنصرية على المستوى الدولي[٢]. وقد تلت نجاحه مع اللجنة الأوليمبية الدولية نجاحات أخرى عديدة في مجال محاربة العنصرية خاصة بعد خروجه من جنوب أفريقيا عام ١٩٦٦ إلى منفى شبه اختياري. أما عن محمود درويش فكلنا نعرف ارتباطه مع اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية وخاصة في السبعينيات والثمانينيات.

وقد مر الشاعران بتجارب أخرى متشابهة مثل السجن وإن كانت تجربة بروتس هي الأكثر عنفاً، إذ إنه قضى ثمانية عشر شهراً في سجن يعد من أسوأ سجون العالم وكان زميلاً لنيلسون مانديلا خلال تلك الفترة. وكان بروتس قد تعرض لإطلاق النار عليه من قبل البوليس في شوارع جوهانسبرج لإقدامه على الهرب من البلاد، ثم حوكم وأودع المعتقل في عام ١٩٦٤.[٣] أما عن درويش فقد دخل سجون فلسطين أكثر من مرة لفترات وجيزة خلال أعوام ١٩٦١-١٩٦٩.[٤]

أما التجربة الكبرى في حياة الشاعرين فهي تجربة المنفى. وبالرغم من أن المنفى لدى الشاعرين كان اختيارياً فإن الظروف التي أحاطت بخروجهما تجعله أقرب إلى المنفى الإجباري أو الإبعاد الفردي الذي مارسته الحكومتان مع كثير من المثقفين والمعارضين في تلك السنوات. فقد غادر بروتس جنوب أفريقيا بعد خروجه من المعتقل بعد أن جعلته السلطات العنصرية يوقع على وثيقة تقضي بإلقاء القبض عليه إذا عاد إلى البلاد مرة أخرى. أما درويش فقد غادر فلسطين في عام ١٩٧١ إلى القاهرة ثم امتدت إقامته في بعض العواصم العربية والأوروبية لأكثر من ربع قرن.

ومع وجود ذلك التشابه في الخلفية التاريخية والاجتماعية والسياسية العامة للشاعرين، ومع تشابه سيناريو حياتيهما على المستوى الشخصي، فإن هناك الكثير من أوجه التشابه في شعرهما وهذا التشابه لايمكن إرجاعه إلى تأثر شاعرين معاصرين بعضهما؛ إذ أن الشاعرين لم يتقابلا قط، كما أن درويشاً لم يقرأ شعر بروتس[٥]، في حين يقول بروتس إنه قرأ بعضاً من شعر درويش مؤخراً، ويكن له الكثير من التقدير[٦]. يمكن إذاً تفسير تشابه بعض جوانب شعر بروتس ودرويش بتشابه الظروف العامة والشخصية المذكورة آنفاً وأيضا بتشابه الفلسفة الشخصية لديهما، وهو مايتضح من دراسة شعر كل منهما.

وربما يكون أهم ما يشترك فيه الشاعران هو الارتباط القوى بين شعرهما والبيئة المحيطة بهما، سواء كانت الطبيعة أو المجتمع أو الأفراد بداخله، ورصدهما لتفاصيل الحياة داخل مجتمعيهما، متمثلة في العادات والتقاليد الخاصة بأبناء وطنيهما، من طقوس واحتفالات ومعتقدات، إلى التصوير المفصل لعناصر الطبيعة المميزة لبلديهما من جبال وأشجار. وإذا كان أي عمل أدبي نتاج ثقافة المجتمع، فإن أدب/شعر المقاومة يمثل ارتباطاً أقوى بخلفيته الحضارية والثقافية، وذلك لسببين رئيسيين، أولهما أن شاعر المقاومة يَعْتَبِرُ إدماج هذه العناصر في شعره هو في حد ذاته عملاً من أعمال المقاومة ضد القوى

الاستعمارية التي تحرص على محو هوية الشعب عن طريق محو تراثه. ومن هنا يكون اهتمام الشاعر بجعل هذه العناصر جزءاً من نسيج شعره. أما السبب الآخر فهو أن اهتمام الشاعر بتدوين عادات أبناء وطنه الاجتماعية والتفاصيل الدقيقة لجغرافية بلاده يعد معادلاً موضوعياً لشعوره بانتمائه لوطنه، واحتفائه بقيمه ومكوناته الثقافية، حتى ولو كان الشاعر يعيش بعيداً عن ذلك الوطن.

هذا التشابه بين اهتمامات الشاعر والباحث الأنثروبولوجي لا ينبغي أن يقودنا إلى تصور أن وظيفة الشاعر تتطابق مع وظيفة الباحث الأنثروبولوجي. فبالرغم من أن طريق كل منهما يلتقي أحياناً مع طريق الآخر، إلا أن منهجيهما يختلفان كثيراً وذلك لوجود عاملين هامين: أولهما أن الشاعر- باعتباره جزءاً من المجتمع الذي يكتب عنه- يختلف عن الباحث الذي يراقب المجتمع دون الانخراط فيه. وثانيهما - وهو الأهم - أن الشاعر لا يُعْنَى برصد ووصف الظواهر الاجتماعية كما هي، ولكنه يصوغها لتصبح جزءاً من بنائه الشعري.

هذا هو ما يفعله بروتس ودرويش في شعرهما. فالشاعران يكثران من الإشارة إلى عناصر اجتماعية أصيلة مثل الموروث الشعبي من قصص وأساطير وأمثال شعبية إلى استخدام أشكال غنائية وايقاعات مأخوذة من الحياة الأصلية لشعبيهما وبالرغم من أن ذلك يجعل شعرهما مجالاً خصباً للدراسات الأنثروبولوجية، إلا أن الشعر يبقى عملاً فنياً ذا بناء مستقل، ينبىء عن قدرة الشاعر على صياغة هذه العناصر في صورة أدبية. وتتأثر تلك الصياغة أيضاً بإشكالية دور الشاعر كجزءٍ من المجتمع ومتحدث باسمه في نفس الوقت، وهو الازدواج الذي يخلق العلاقة بين العام والخاص في شعر بروتس ودرويش. تلك العلاقة هي التي يهدف هذا البحث إلى تحليلها وبيان أثرها على عناصر الشعر المختلفة.

وليس الهدف من هذا البحث هو التدليل على أوجه الشبه بين بروتس ودرويش، ولكن مقارنة الأسلوب الذي عبر به كل شاعر عن تجربته الشخصية في صورة هموم عامة، إلا أن التحليل التالي قد يظهر للقارئ جوانب كثيرة لتشابه تجربة الشاعرين الوجدانية تشابهاً قد يصعب تصديقه إذا أخذنا في الاعتبار أنهما ينتميان إلى حضارتين وتراثين أدبيين بعيدين كل البعد.

وإذا كان للشعر وظيفة اجتماعية بوجه عام كما يرى ت. س. إليوت(٧) فإن هذه الوظيفة تصبح أكثر تحديداً وأهمية إذا تصدينا لدراسة الشعر السياسي بصفة عامة وشعر المقاومة بصفة خاصة. فهنا تأتي الوظيفة الاجتماعية للشعر في المقدمة. وإذا كان إليوت يرى أن عملية كتابة الشعر تخدم هدف المحافظة على اللغة القومية وبالتالي المحافظة على حضارة أمة ما من الانهيار أو الضياع أمام حضارة أقوى(٨) فإن شاعر المقاومة يحقق هدفاً ثانيا من كتابة الشعر وهو كما ترى باربرا هارلو "خلق روابط التضامن مع الناس أنفسهم"(٩) وهو مايعده شاعر المقاومة سبيلاً إلى إعادة بناء هويته التي تكاد تضيع بفعل الاستعمار.

وعلى هذا فإن شاعر المقاومة تواجهه إشكالية تتعلق بأسلوب التعبير عن موضوعاته. وهناك خياران يمثلان طرفي الإشكالية؛ فهناك التعبير الذاتي الغنائي عما يدور في حياة الشاعر الخاصة، وهناك التعبير الذي يتناول الواقع العام الذي يشترك فيه أبناء وطنه. ولكل من هذين الاختيارين نقاط ضعف؛ فالانغلاق على الذات، والإغراق في الغنائية

الفردية يبتعد بشاعر المقاومة عن مواطنيه ويجعله يغلق الباب بين قدراته الإبداعية والكثير من الموضوعات التي يمكن أن يتناولها شعره. وفي المقابل فإن الصيغة الجمعية وتناول موضوعات ذات أهمية عامة قد ينحدر بالشعر إلى الصيغة الخطابية أو الترويحية الفجة التي غالباً ما تقلل من قيمة الإنتاج الشعري وخاصة على المدى البعيد.

أما مايحدث في شعر دينيس بروتس ومحمود درويش - وفي شعر معظم كبار شعراء المقاومة - فهو مزج فني عالي المستوى بين الهموم الخاصة وهموم الوطن. وأساس التجربة لدى كل من بروتس ودرويش ذاتي، ولكننا نجد في شعرهما مايصفه باختين بتحقق "الأنا" في القول باستنادها إلى "النحن"[١٠]. فشعرهما ينبع من خصوصية التجربة الذاتية ليصبح تعليقاً على أو تعبيراً عن تجربة وهموم الوطن. ولايأخذ شعر الشاعرين المأخذ السهل في الجنوح إلى خلق أليجوريا allegory يمكن ببساطة من خلالها إدراك العام من خلال الخاص ولكن الشاعرين يقومان بالدمج بين السياقين الخاص والعام باستخدام أساليب فنية متميزة تجعل العلاقة بين السياقين علاقة توتر وتأثير متبادل، بحيث يصبح المعنى النهائي للقصيدة نتاجاً لذلك التوتر بين العام والخاص، ونظل كقراء غير قادرين على الفصل بين العالمين، نراهما في آن واحد ونشعر بالتوتر القائم بينهما وهو ما يثري التجربة الشعرية عند الشاعرين.

جدير بالقول هنا أن هذا التوتر بين العام والخاص لايميز مرحلة بعينها من تطور الشاعرين، ولا هو متصل بموضوع معين أو بتجربة معينة. ولكن استراتيجية مزج العام والخاص تعتبر ملمحاً من ملامح تجربتهما على امتدادها وتظهر في كثير من الموضوعات. تتناول هذه المقالة بعضاً من هذه الموضوعات التي تناولها الشاعران وهي : الحب / المرأة - الطبيعة - السجن - المنفى، وهي محاور رئيسية في شعر كل من بروتس ودرويش. وفي تحليلي لقصائد مختارة للشاعرين تدور حول هذه الموضوعات أحاول تحليل أسلوب كل من الشاعرين في تحقيق العلاقة بين العام والخاص من خلال أدوات فنية مختلفة قد يشترك الشاعران في استخدامها أو يتميز بها شاعر دون الآخر.

الحب / المرأة

من أكثر الموضوعات التي تظهر فيها إشكالية الخاص والعام موضوع الحب وعلاقة الرجل بالمرأة. فالحب في النظرة المثالية علاقة تتميز بالخصوصية، وهي تتمثل في شخصين تنبع منهما وتصب فيهما ولا تعتمد في وجودها على غيرهما، ولذلك فأحياناً مايكون الحب سراً بين الطرفين لايعرفه سواهما. ولكن الحب في زمن القمع لا يملك إلا أن يتأثر بالوضع السياسي المحيط به. ولا يمكن أن يلتقي العاشقان بعيداً عن ظلال الموقف السياسي والاجتماعي. ففي إحدى قصائد بروتس من ديوانه **شهوة مجردة** يعبر العاشق عن إدراكه لذلك التأثير، حين يخاطب حبيبته على البعد شاكياً صعوبة اكتمال الحب تحت ظروف القهر :

كيف لي - وأنا المسلوب - تحقيق
ذلك التملك الذي ننشده ؟
وكيف نتحدث عن الخيانة
وكل منا - على البعد - يخمن آلام الآخر ؟[١١]

how can I, the dispossessed, achieve
the absolute possession that we seek?
How can we speak of infidelity
when, forced apart, we guess each other's woe?

ويعبر درويش تعبيراً مماثلاً في ديوانه الأول **أوراق الزيتون**؛ إذ يرى حبيبته تذهب بعيداً عنه، إلى غيره، ولكنه لا يستطيع إلا أن يمضي في حبه لها، بالرغم من أن الظروف السياسية قد دمرت ذلك الحب وسلبته خصوصيته :

من يوصد الأبوابَ دوني ؟
أي طاغية ومارد ! !
سأحب شهدك ..
رغم أن الشهدَ يُسكب في كؤوس الآخرين
يا نحلةً
ماقبَّلت إلاّ شفاه الياسمين ![١٢]

وإذا كانت الظروف السياسية المحيطة تمنع العاشقين من الالتقاء، فإن لقاءهما أيضاً لا يسلم من التأثر بذلك الواقع. ويتخذ الشاعر من التهديد الذي يلاقيه في علاقته بحبيبته ذريعة ليعلن تحديه لكل الظروف المحيطة بهما، وتصبح علاقته بمحبوبته إحدى الجبهات التي يقاوم فيها قمع حريته وسلب إرادته. وفي قصيدة من مجموعة **شهوة مجردة** يبدأ بروتس بتأكيده أن الحب سيتحدى كل الظروف التي تعمل ضده :

سوف ننجو في النهاية
والحنان الضائع في نفوسنا لن يذوي[١٣]

Somehow we survive
and tenderness, frustrated, does not wither.

ولكن الشاعر سرعان ماينسى وجود الحبيبين ويفرد القصيدة لوصف الظروف التي يلتقيان في ظلها، فهناك الأضواء الكاشفة التي تبحث عنهما ووقع الأقدام الثقيلة للجنود الباحثين عنهما:

في الظلام ينتشر الحراس على الأسفلت

ويهددون حياتنا بفحيحهم

Patrols uncoil along the asphalt dark

hissing their menace to our lives

يعود الشاعر في نهاية القصيدة مرة أخرى للعاشقين مستخدماً ضمير المتكلم للجمع:

....

ولكننا سوف ننجو في النهاية

Sundered are we and all our passionate surrender

but somehow tenderness survives.

ويلعب تكرار هذا التأكيد في أول القصيدة وآخرها دوره في الوقوف في وجه العنف المحيط بالمحبين، فكأنهما يحاصران هذا العنف ويسيطران عليه على المستوى المجازي الناتج عن وضع التأكيد في أول وآخر سطور القصيدة. ولكن تركيب القصيدة بهذا الشكل يحمل أيضاً بعض المفارقة irony الذي يجعل تأكيد الشعر في أولها وآخرها يفقد كثيراً من تأثيره. فالقصيدة تعج بصور العنف الذي يحيط بالعاشقين كما أن العاشقين يختفيان تماماً أمام القوى التي تقهرهم؛ فكأن الشاعر نفسه يخشى تصوير تلك العلاقة، أو هو لا يستطيع فعل ذلك ما دام العدو يتربص به ليل نهار.

وفي قصيدة أخرى من نفس المجموعة يعيد بروتس بعض التوازن للعلاقة بين العام والخاص حيث يصور الشاعر لقاء الحبيبين ببعض التفصيل في البداية :

فليأت السلام - إذاً - لحظة ياحبيبتي

أنام تهدهدني الأمواج، آمنا من فورة المشاعر

تعطرني في حوض بلا ظل

خضرته الشمس، وعطرته لمسة حانية

روحك الآتية من المحيط.(١٤)

So, for the moment, Sweet, is peace

I rest, wave-cradled, safe from emotion's spray

balmed by the shadeless trough, the sun-greened,
  sensed,

unfigured lean-feel of your ocean-self.

والذي يشـوه لحظة الحب الصـافيـة هذه المرة ليس تدخل قـوى العنف الخـارجي، ولكنه عـقل الشاعر نفسه الذي يتذكر لحظات معاناته مع عالمه الخارجي :

آه - أعرف أن القلق يعود، والعذاب -

Oh I know unrest returns, the scourge —

ويتعامل بروتس يتعامل بنفس التهكم sarcasm مع قصة الحب هذه أيضاً، ولكن بقـدر أقل. ويظهـر التـهـكم هنا في صـورة سلسلة من الأسـئلة البـلاغـيـة rhetorical questions التي يعرف الشاعر إجابتها مسبقاً، ولكنه يضعها ليصور تهكمه على لحظات الحب الخاطفة:

أي حب يمكن أن يحيا طويلاً

على مص دم قلبه المريض ؟

وهل لأحد أن ينفض عنه الألم كما ينفض

قطرات المطر عن معطف ؟

وهل يمكن للنفس وهي كالحلزون المكشوف أن تزحف

هاربة من متاهات الماضي المتشابكة ؟

what love can pelican-peck for long

its own swollen heart of sustenance?

can one shake pain as raindrops from a cape?

can the self, an unprotected mollusc, crawl

free from the past's whorled labyrinths?

ويزداد تأثير المفارقة حيث ندرك مع الشاعر قرب نهاية القصيدة أن المحب هو الذي دمر لحظة الصفاء مع حبيبته بنفسه، فالقمع الخارجي هنا لم يتدخل في صورة أقدام وطرقات على الباب. ولكن الشاعر بنفسه هو الذي أفسد اللحظة بتذكره للألم والشقاء. فيصبح العاشق والمعتدي شريكين - على المستوى التهكمي - في تدمير الحب.

وعند درويش نبرة مفارقة أهدأ من التي نراها عند بروتس وهو يستخدمها أيضا حينما يريد ربط الخاص بالعام في إطار علاقة الرجل والمرأة. والسخرية هنا ليست تهكماً على الحب أو الحبيبة ولكنها سخرية يواجه بها المحب عجزه عن الدفاع عن حبه وسط ظروف القهر في مجتمعه فقد تكون أحياناً موجهة إلى هذا المجتمع أو إلى ذات الشاعر كما نرى في قصيدة درويش "الموعد الأول"(١٥) حيث يفترق العاشقان على موعد هو موعدهما الأول بما يحمل العنوان من تفاؤل ببداية حب وليد. ولكن تظهر أول بوادر السخرية حينما يغالي العاشق في الاستعداد للموعد ويسهب الشاعر في تفاصيل يشوبها بعض المبالغة : hyperbole

حلقت ذقني مرتين

مسحت نعلي مرتين

أخذت ثوب صاحبي .. وليرتين

أما لماذا يحلق ذقنه مرتين ويمسح نعله مرتين فهو وإن كان إمعاناً في التأنق إلا أنه ساعد في رسم صورة ساذجة للمحب وهو مايخلق المفارقة حينما لا تأتي الحبيبة في النهاية.

وتنتج السخرية هنا لا من إحباط أمل المتكلم في لقاء حبيبته فحسب، ولكن أيضاً من إحباط أمل المتلقي في أن يرى لقاءً رومانتيكياً. وغياب الحبيبة هو الذي يتيح لنبرة المفارقة الساخرة أخذ طريقها إلى السطح. وهو يسمح برؤية بعض تفاصيل القصيدة في ضوء النغمة المفارقة فيصبح استخدام "لعل" بكثرة ذا تأثير مفارق إذ يقابل الأعذار الساذجة التي يسوقها الشاعر لتأخر الحبيبة والأمل الذي يظل يتشبث به حتى النهاية بالخاتمة التي لا تأتي فيها الحبيبة :

لعلها قادمة على الطريق

لعلها سهت

لعلها .. لعلها

ولم تزل دقيقتان !

وهنا أيضا تتحد أصداء المثنى في "دقيقتان" مع "مرتين" في الفقرة السابقة ليظهر

التضاد بين حالة اللهفة القريبة من السذاجة وحالة الإحباط الناتج عن غياب الحبيبة، وهو غياب لا يوجد ما يفسره في القصيدة :

النصف بعد الرابعة

النصف مرّ

وساعة .. وساعتان

وامتدت الظلال

ولم تجئ من وعدتْ

في النصف بعد الرابعة

هل هو الإحباط الذي يراه من حوله؟ لا غرابة إذاً لو امتد إلى قصة حبه التي لم تبدأ بعد. فلا يبدو الشاعر متسائلاً عن سبب غياب الحبيبة، بل إنه يبدو في النهاية مستسلماً تماماً للواقع.

غياب الحبيبة في قصة الحب يظهر مرة أخرى عند درويش في "حنين إلى الضوء"[١٦] فدرويش هنا يبني القصيدة كلها على تساؤل :

ماذا يثير الناس لو سرنا على ضوء النهار

وحملتُ عنكِ حقيبة اليد .. والمظلّة

وأخذت ثغرك عند زاوية الجدار

وقطفت قبلة ؟

ليس ما نرى هنا هو الواقع ولكنه أمنية مرسومة بتفاصيل دقيقة لكنها لا تعدو كونها أمنية. ويتكرر السؤال في :

ماذا يغيظ الليل، لو أوقدتِ عندى شمعتين

......

ماذا يثير الناس لو ألقيت رأسي في يديك

وطويت خصرك في الطريق ؟

وتعزز لغةَ الغياب لغةُ الحلم فالمحب لايكتفي بالتساؤل والتمني ولكنه يذهب إلى الحلم إمعاناً في ترك الواقع بما فيه من مشكلات وعقبات تقف في طريق الحب :

أحلم أن أرى عينيك يوماً تنعسان !

فأرى هدوء البحر عند شروق شمس

شفتاك !

أحلم أن أرى شفتيك حين تقبِّلان

فأرى اشتعال الشمس في ميلاد عرس !

فالحب هنا هو حلم الشاعر بالحرية وكسر الأسوار، والحبيبة نفي لكل ما يحيط بالشاعر من ظلام، وفي وصفها تتوالى العبارات الدالة على الضوء والحرية: "ضوء النهار"، "شروق الشمس" "اشتعال الشمس" "شمعتين" "ميلاد". إن القصيدة ليست فقط صرخة عاشق يهفو إلى كسر أسوار سجنه وإعلان حبه، ولكنها صرخة سجين داخل كهوف القمع والظلام حوله. فالحب ليس أملاً في ذاته، ولكنه سبب للخروج من السجن. ولهذا يتحول الشاعر قرب نهاية القصيدة أكثر ناحية الهموم العامة، ناسياً قصة الحب التي فجرت الصرخة التي تنتهي بها القصيدة :

من بئر مأساتي أنادي مقلتيك

كي تحملا خمر الضياء إلى عروقي

وفي شعر بروتس ودرويش يتطور مفهوم الحب بين الرجل والمرأة ليصبح حب الشاعر لوطنه وتصبح الحبيبة مرادفاً للأرض. وهذا التكنيك مألوف في شعر المقاومة والشعر القومي بصفة عامة. فعلاقة الحب بين الشاعر وحبيبته تصبح تجسيداً لحب الشاعر لوطنه وبالتالي يمكن نقل كل تفاصيل هذه العلاقة المصغرة إلى العلاقة الأوسع، فيصبح لقاء الشاعر بحبيبته هو اتحاده مع تراب أرضه، وبعده عنها هو منفاه بعيداً عن وطنه، كما تصبح غيرته على حبيبته تعبيراً عن سخطه لوقوع بلده في أيد أجنبية ... وهكذا. وهذا هو التكنيك الذي بدأ به درويش حياته الشعرية وذاع به صيته في بداياته :

آه ياجرحي المكابر

وطني ليس حقيبة

وأنا لست مسافر

إنني العاشق والأرض حبيبة ![١٧]

أما بروتس فقد اكتشف إمكانية التحدث عن الحبيبة والوطن في آن واحد في مرحلة مبكرة من تطوره الفني، فهو يتحدث عن هذه التجربة التي اكتشفها بالمصادفة حينما كان يكتب إحدى قصائده الموجهة لامرأة بعينها إذ وجد نفسه يكتب عن الأرض في نفس الوقت؛ وهو يتذكر تلك التجربة في مقابلة صحفية :

> وهكذا أمكنني أن أتحدث إليها وفي نفس الوقت أتحدث عن بلدي ... وعندما بدأت لم أكن أعلم ما إذا كان من الممكن القيام بتلك المهمة المزدوجة، وهو ما فعلته منذ ذلك الحين(١٨).

ولكن استراتيجية تقديم هذا التفاعل بين صورة الحبيبة وصورة الأرض أو بين الخاص والعام تختلف بين بروتس ودرويش، فبروتس وجد طريقته في استخدام القناع persona والقناع الأكثر استخداماً لدى بروتس هو قناع التروبادور troubadour أو المغنى الجوال، وهي شخصية مستوحاة من العصور الوسطى لمغنٍ صعلوك يعمل في بلاط الملك ويهيم عشقاً بالملكة أو إحدى الأميرات ويذهب يغني لها في كل الأرض ولكنها تبقى دائماً بعيدة المنال. وهو لا يجني من ثمار حبه إلا المطاردة والقمع ممن يريدون إقصاءه أو إيقافه عن الغناء، وجلّ ما يحصل عليه من محبوبته الشارة التي تزين بها صدره، وتكون وساماً يقدسه ويحمله في كل أسفاره التي يبدو أنه يولع بها كتعويض عن إحباطه في الحب.

وهذه هي الشخصية التي يقدم بها الشاعر ذاته تقديماً رومانسياً لايخلو من بعض السخرية أحياناً، وهو يرى ارتباطاً وثيقاً بين دور الشاعر المناضل ودور المغني الجوال، الرجل الذي يحمل "تركيبة الصراع والموسيقى"، الرجل الذي "يمكن أن يكون عاشقاً ومحارباً في آن واحد"(١٩) ولهذا فإن استخدام بروتس للقناع ربما كان أحد أنجح الوسائل التي توصل بها إلى تحقيق معادلة بين الخاص والعام في شعره، خاصة شعر الحب منه.

وفي قصيدة شهيرة يفتح بها ديوانه **شهوة مجردة** يؤكد بروتس على تقديم نفسه بهذه الصورة :

مغن جوال، أسافر في كل أرضي
وبلذة أكتشف كل أطرافها المفتوحة
واتحسس بحركة ألذ من السكون
أحراشها السرية بيد عاشقة: (٢٠)

A troubadour, I traverse all my land
exploring all her wide-flung parts with zest
probing in motion sweeter far than rest
her secret thickets with an amorous hand:

ويراعي الشاعر أيضاً استخدام التصوير الحسي للأرض، مع كثرة الأفعال الدالة على الحركة لتأكيد حرية المغني الجوال في الاتصال بحبيبته، وهي الحرية التي لم يكن يتمتع بها بروتس بدون قناع التروبادور كما رأينا في تحليل قصائده السابقة. فالقناع هنا - كما يرى ريتشارد إلمان - هو المثال البطولي الذي يسعى المتكلم إلى تحقيقه في واقعه[٢١].

وتستمر القصيدة في تطوير ذلك التشابه بين السياقين فنرى جانباً آخر من شخصية المغني الجوال وهو عشق التحدي، فهو لا يأبه بأعدائه ولايستسلم للقهر في سبيل حبيبته :

وكم ضحكت ممن منعوني

عن البحث والحركة، مستمرئاً اختبار إرادتي

في مواجهة مصيري الذي يلوح مع سيارات الشرطة

واخترت، مثل إبهام أعزل، مجرد الوقوف.

and I have laughed, disdaining those who banned

inquiry and movement, delighting in the test

of will when doomed by Saracened arrest,

choosing, like unarmed thumb, simply to stand.

ويتعمد بروتس هنا إدخال كلمات من السياق الواقعي إمعاناً في مزج السياقين، فهناك سيارات الشرطة Saracenes التي تجوب الشوارع بحثاً عمن يخالفون القوانين العنصرية وهنا يدخل العنصر الشخصي ؛ إذ أن بروتس نفسه قد تعرض لمثل تلك المطاردات في الشوارع، فيبدأ المزج الحقيقي بين الخاص والعام، حيث نرى المغني يتحدى مطارديه بطريقة غير مألوفة، فهو لا يهرب ولا يقاتل ولكنه فقط يقف ساكناً أمامهم. وهذا الفعل غير المتوقع من التروبادور التقليدي يساعد في إنتاج التفاوت discrepancy الذي يكون دليلاً على التوتر بين الشاعر وقناعه، فهو لايشبه القناع دائماً، ويصبح هذا التوتر نذيراً بما ستنتهي إليه القصيدة حيث يسعى الشاعر إلى تأكيد الاختلاف بينه وبين المغني على عكس مابدأت به القصيدة :

لم يتحلَّ صدري بآية حب حبيبتي

بل بظلٍّ لجرح سهم نافذ.

— no mistress-favour has adorned my breast

only the shadow of an arrow-brand.

وهي مفارقة وإن كانت تحمل بعض السخرية[٢٢] من ذات الشاعر إلا أنها تعكس خصوصية الموقف في وطنه والذي جعل قناع المغني الجوال يتخذ شكلاً خاصاً مناسباً للسياق الحديث.

ولعلنا قد لا نجد عند درويش تكنيكاً مماثلاً إذ أنه لا يلتزم بقناع بعينه أو شخصية بعينها، وهو عادة لا يذكر مباشرة اسم القناع الذي يرتديه ولكنه يستخدمه استخداماً قريب الشبه من استخدام بروتس، ففي افتتاحية مجموعته **عاشق من فلسطين** نرى العاشق الذي يتغنى بحب سيدته ولا يأبه بالآلام التي تلحقه بسببها :

عيونك، شوكة في القلبِ
توجعني .. وأعبدُها
وأحميها من الريح
وأغمدها وراء الليل والأوجاع .. أغمدها
فيشعل جرحها ضوء المصابيح[٢٣]

هنا أيضا الشاعر مغن جوال ولكن رحيل حبيبته وأوجاع الظروف المحيطة به أخرست قيثارته فصمت عن الغناء. ولكن المغني أيضاً شاعر والشاعر لم يصمت. فكتب عن حبه وعذابه لرؤية حبيبته تتعذب :

رأيتك في جبال الشوك
راعية بلا أغنام
مطاردةً وفي الأطلال ..

تختلط هنا الإشارة إلى الحبيبة بالإشارة إلى الوطن، فتنتشر الحبيبة في الأغنية وتصبح في كل جزء من الأرض التي يراها حوله - تصبح هي الوطن :

رأيتك ملء البحر والرمل
وكنت جميلة كالأرض .. كالأطفال .. كالفلِّ
.....
ساكتب جملة أغلى من الشهداء والقبل :
"فلسطينية كانت، ولم تزل ! "

ويظهر عند نهاية القصيدة صوت القناع مرة أخرى، وهو هذه المرة المغني الفارس، ربما الشاعر الفارس مثل عنترة وامرئ القيس :

ويا‌سمك، صحت في الوديان :

خيول الروم ! .. أعرفها

وربما هو بطل من أبطال الحكايات الشعبية حين يقول :

وأعرف قبلها أني

أنا زين الشباب، وفارس الفرسان !

يوظف درويش هنا تعدد الأصوات في التعبير عن العلاقة المتوترة بينه وبين حبيبته/ أرضه، وهو تكنيك يردنا إلى ذات الشاعر، ويجسد انقسامه على نفسه وبحثه عن هويته من خلال قصة الحب فيصبح الحب هنا تعبيراً عن هموم الوطن : الأرض الضائعة، والهوية الضائعة.

علاقة الإنسان بالطبيعة

من الموضوعات التي تناولها بروتس ودرويش في شعرهما علاقة الإنسان بالطبيعة الذي يتضمن وضعاً مفصلاً للطبيعة. وهذا الموضوع يعطي الشاعر الفرصة للمزج بين الخاص والعام، حيث تعد تجربة وقوف الإنسان أمام الطبيعة وتأمله لها تجربة شخصية بحت، ولكن تقديم الشاعرين لهذة التجربة يتجاوز حدود التعبير الشخصي إلى تقديم الواقع السياسي والاجتماعي العام، فكما يتأثر الحب بهذا الواقع تتأثر به الطبيعة أيضاً، وكما يلقي الواقع ظلاله على العلاقة بين الرجل والمرأة فهو كذلك يؤثر في علاقة الإنسان بالطبيعة.

يوظف الشاعر أحياناً الطبيعة لخلق مقارنة مع الواقع، فهو يقابل الجمال والحرية في الطبيعة بالواقع الخالي من الجمال الذي يعاني فيه الإنسان من كبت الحريات. وفي خاتمة قصائده من السجن والتي نشرت تحت عنوان **رسائل إلى مارثا** يقابل الشاعر حرية الريح بعجز الإنسان عن الحركة الحرة وتحديد مصيره بيده مستعيراً بعض التداعيات الشيكسبيرية :

تهب الريح حيثما تريد

ولا أحد يدري من أين أتت

ويبقى علينا نحن البشر الفانين

....

....

أن ننتظر إرادة عشوائية

تحدد مصيرنا الأبدي.(٢٤)

The wind bloweth where it listeth

and no man knoweth where it came

And we poor temporary mortals

....

....

must wait some arbitrary will

to determine our eternal destiny.

وفي قصيدة أخرى من نفس المجموعة يصف بروتس الطبيعة المحيطة بالسجن في صور تدل على الشموخ والعظمة التي يراها متمثلة في الأشجار العالية المتألقة تحت ضوء الشمس. ولكنه سرعان ما ينتقل إلى نفسه في مقارنة مع شموخ الأشجار الذي يدينه وهو داخل معتقله :

يدينني مرة أخرى

يسميني شاعراً، حالماً، مغنياً جوالاً(٢٥)

condemns me once again

labels me poet dreamer troubadour

تظهر الطبيعة هنا كفاعل، في حين يبقى الشاعر كهدف لأفعالها التي تنم عن الاستنكار والاستخفاف. ويساعد الصراع الذي نراه بين صوت الطبيعة القوي المهيمن وصوت الشاعر الضعيف في إظهار ماهية ذات الشاعر في تلك الفترة؛ فالذات هنا ضعيفة منكسرة مختبئة في ضمير المفعول به me في حين تعمل القافية الناقصة pararhyme في النص الأصلي على خلق نفس الإحساس بالانكسار الذي يحسه الشاعر بعد اعتقاله. وهذه هي إحدى القصائد القليلة التي يتخلى فيها بروتس عن تفاؤله واعتزازه بدوره كشاعر ومقاتل؛

إذ تحمل نهاية القصيدة إيحاء باستمرار الوضع على ماهو عليه. فالشموخ والاستمرارية في الطبيعة يعريان ذات الشاعر ولا يملك معهما إلا الإذعان :

بينما تحني الأشجار رؤوسها وتتمايل

وضوء الشمس الهادئ يرحل.

while the trees nod and swagger

and the level sunlight flows.

وتعمل الطبيعة أحياناً في شعر بروتس ودرويش كتكثيف للواقع السياسي؛ فتكون القصيدة في هذه الحالة معادلاً موضوعياً للواقع العام، ويستخدم بروتس التصوير بكثافة في قصائده عن الطبيعة، ولكنه أيضاً يتعامل بحرص مع إبقاء التوازن بين الوصف والإشارة إلى ماهو أبعد من الوصف. وفي إحدى قصائده الباكرة يصف بروتس لحظة من لحظات الجمال النادرة في الطبيعة كما يراها، وهي لحظة بهاء عرس الأشجار التي تمتزج فيها الرقة بالصلابة. ويتأثر الشاعر بتلك اللحظة التي يظهر فيها جمال جذوع الأشجار؛ إذ تذكّره بتناسق العضلات في جسم رياضي. وإذا تذكرنا أن الرياضة هي أحد أكبر اهتمامات الشاعر، وهي أيضاً الجبهة التي حقق فيها أكبر النجاحات في كفاحه ضد العنصرية، نرى المزج بين الطبيعة والسياق الآخر.

ويعمق الشاعر في النهاية العلاقة بين الطبيعة وواقعه العام، حيث يذكر أن جمال تلك اللحظة النادرة لا بد أن يحمل في طياته تأكيدات بالأمل الوليد،ويصاحب ذلك إشارات إلى الدور الذي قد تلعبه الرياضة في تحقيق ذلك الأمل :

وفي هذا الجمال الرياضي العاري

تأكيدات خافتة لأمل وليد

أكثر حقيقة من الربيع الذي يزهر

أقوى معنىً من حمل الصيف الثقيل.[٢٦]

and in this stripped athletic grace

subdued assurance of fresh hope

more certain than the burgeoning of spring

more meaningful than summer's fulsome load.

جدير بالملاحظة أن في القصائد التي يتناول فيها بروتس الطبيعة كتكثيف للواقع

تختفي ذاته الفاعلة تماماً، ويبدو كأن الطبيعة هي الفاعل، وهي البطل، وهي الصوت الذي يعبر عما بداخل الشاعر.

يصعب تناول الطبيعة في شعر درويش كما تناولناها في شعر بروتس؛ فالبناء المركب للقصيدة عند درويش يجعل من الصعب في أحيان كثيرة التعامل مع القصيدة الواحدة كتعبير عن موضوع واحد؛ فنحن لا نجد عند درويش قصيدة عن الطبيعة فقط، ولكن الطبيعة تأتي كأحد الموضوعات التي غالباً ما تلعب دوراً في ذلك البناء المركب أو في التطور الدرامي للقصيدة. يرجع ذلك أيضاً إلى طول القصيدة النسبي عند درويش بالمقارنة بقصائد بروتس التي لا تتعدى - باستثناء حالات قليلة - بضعة سطور مما يجعل من السهل على الشاعر أن يتعامل مع موضوع واحد معاملة مكثفة.

ويكثر لدى درويش الاستخدام الرمزي للطبيعة، والذي يقترب إلى حد كبير من الأليجوريا allegory حيث يتكلم عنصر من عناصر الطبيعة من أول القصيدة لآخرها ويختفي صوت الشاعر كما هو الحال عند بروتس ويظهر صوت القناع. وفي قصيدة "هكذا قالت الشجرة المهملة"،(٢٧) من ديوان **أعراس** تتحدث الشجرة بصوتها الذي قد يمثل أحيانا صوت الوطن :

خارج الطقس،
أو داخل الغابة الواسعة
وطني
هل تحس العصافير أني
لها
وطن أو سفر؟

قد تكون هي الوطن الذي يلم شتات الجميع رغم تمزقه. فالشجرة المهملة تريد أن تكون وطناً للعصافير وثمراً للغزالة وقمراً للمحبين، أن تحتضن الجميع ولكنها ممزقة مثلما الوطن ممزق. ويتضح هذا في التقابل الذي يستخدمه درويش بين وطن .. سفر / خريف .. ربيع / قصير .. طويل فالمفارقة التضادية paradox التي تجعل الوطن ليس وطنا هي التي تهيمن على النص وتظهر أيضاً في تعدد الأسئلة التي تبعثها الشجرة / الوطن بحثاً عن هويتها ودورها في حياة من تهتم بهم، تماماً كما يبحث الوطن عن هويته ودوره.

ولكنه أيضاً قد يكون تساؤل الشاعر عن دوره في حياة مواطنيه، وبحثه عن إمكانية تحقيق دوره تحت الظروف التي يعيشها :

هل يحس المحبون أني لهم

شرفة .. أو قمر ؟
إنني انتظر ..

في الجفاف الذي يكسر الريح
هل يعرف الفقراء
أنني
منبع الريح ؟ هل يشعرون بأني لهم
خنجر .. أو مطر ؟

وتنتهي القصيدة نهاية متفائلة مثل معظم قصائد درويش التي تنشغل بالبحث عن الهوية، ولكن التفاؤل مقرون بنقيضه لأن الانتظار قد لا يسفر عما ترنو إليه الشجرة / الوطن / الشاعر :

لن أودع أغصاني الضائعة
في زحام الشجر
إننى انتظر ..

ويوظف درويش الطبيعة في بعض القصائد التي كتبها في المنفى توظيفاً مختلفاً، حيث تقوم الطبيعة بدورها في تداعي الذكرى والحنين إلى الوطن. وغالبا مايكون وصف الطبيعة وصفاً لبلاده التي بعد عنها. وهنا تظهر أهمية الذاكرة التي تعد من جوانب البناء الشعري عند الشاعرين. وفي قصيدة "مطر ناعم في خريف بعيد"[٢٨] من ديوان **العصافير تموت في الجليل** وهو من أول الاعمال التي قدمها الشاعر بعد خروجه من وطنه، يظهر دور الطبيعة في إعمال ذاكرة الشاعر :

مطر ناعم في خريف بعيد
والعصافير زرقاء .. زرقاء
والأرض عيد.
لا تقولي أنا غيمة في المطار
فأنا لا أريد
من بلادي التي سقطت من زجاج القطار
غير منديل أمي

وأسباب موت جديد.

يبدأ كل مقطع من مقاطع القصيدة وينتهي بنفس الطريقة: يبدأ بوصف الطبيعة وينتهي بذكر الوطن مع تغيير طفيف في كل مرة، وبين البداية والنهاية حوار مع إمرأة يكون هو الدافع إلى الحديث عن الوطن. وهذا البناء ينم عن العلاقة - التي تنبع منها القصيدة في وجدان الشاعر - بين الطبيعة وهموم الوطن، حيث تذكره الأولى بالثانية، وتتيح بدورها الحديث عن الوطن الغائب :

- وطني لذة في القيود

...

وأنا لا أريد

من بلادي التي ذبحتني

غير منديل أمي

وأسباب موت جديد ..

فبناء القصيدة هنا هو الذي يقدم ذلك المزج بين الخاص المتمثل في تأمل الشاعر للطبيعة، والعام الذي يتمثل في تذكر الشاعر لهموم وطنه وهو بناء يلتزمه الشاعر في كل مقاطع القصيدة.

السجن

وإذا كان بروتس ودرويش يلتقيان في كثير من النقاط فيما يختص بالتجربة الشخصية مثل الحب وعلاقة الإنسان بالطبيعة فإن تجربة السجن تختلف كثيراً لديهما فتجربة السجن عند بروتس كانت ذات أثر كبير في حياته على جميع المستويات، وهو معترف بالتغيير الذي أدخلته هذه التجربة على اتجاهاته الشخصية وأيضاً على نظرته للشعر.[(٢٩)] وبالرغم من أن درويشاً دخل سجون اسرائيل أكثر من مرة إلا أنه لا يشير إلى تأثير عميق لهذه التجارب على شعره. وربما يرجع ذلك إلى أن بروتس خاض تجربة السجن وهو في عمر النضوج الفني والفكري. أما درويش فقد خاض تجارب السجن القصيرة في فترة مبكرة جداً من حياته، وتطوره الفني، ولهذا لم تترك التجربة ذلك الأثر الكبير على إنتاجه الشعري كما نرى عند بروتس.

وتحمل تجربة السجن عند الشاعرين تناقضاً داخلياً؛ فهي نتيجة مباشرة للالتزام الاجتماعي والسياسي. ولهذا تكون مرتبطة بالهموم العامة أكثر من تجربتي الحب والطبيعة.

ولكنها في نفس الوقت تفرض عزلة تامة عن الآخرين، وتضع الشاعر مع ذاته في الفراغ، فيصبح تعبيره عن هذه التجربة هو تعبير عن الذات بطرق مختلفة، تتراوح بين البحث عنها والاختباء منها والاتحاد معها وهكذا.

كتب بروتس معظم قصائد ديوانه الثاني **رسائل إلى مارثا** في زنزانته الانفرادية بالسجن، واستطاع تهريب معظمها بكتابتها على قصاصات الورق، إذ لم يكن باستطاعة المسجونين الحصول على أدوات كتابة. وقد طبعت القصائد تحت مسمى "رسائل" حتى لايقع بروتس تحت المساءلة؛ إذ أنه كان ممنوعاً من الكتابة والنشر في تلك الفترة. ويعلن بروتس في إحدى هذه "الرسائل" عن هدفه من كتابتها، كما يشير إلى طبيعة التوتر بين الالتزام العام والجنوح نحو الذات الذي تفرضه تجربة السجن :

إني أحذف الحواشي العامة لأوكد
بعض الأساسيات الخاصة بي[٣٠]

— I cut away the public trappings to assert
certain private essentialities —

ولكن المعادلة لم تتم داخل الشعر بتلك البساطة، ويبقى التقابل بين العام والخاص من أقوى العوامل التي أثّرت في شعر السجن عند بروتس.

وفي المراحل الأولى من سجنه اختفت كل إشارة إلى الذات، وقلت الضمائر المشيرة إليها، كما كادت الأفعال تختفي، لتصبح القصيدة أقرب إلى صورة مسلوبة الحياة. يتضح ذلك حين نقرأ مثلاً أولى قصائد تلك المجموعة التي أراد بروتس في سطورها الأولى وصف مشاعره بعد سماع الحكم عليه بالسجن :

بعد سماع الحكم
أحاسيس متداخلة:
ارتياح مريض
حمل الأيام القادمة الثقيل
ومخاوف[٣١]

After the sentence
mingled feelings:
sick relief,
the load of the approaching days
apprehension —

لا توجد أفعال ولا يوجد فاعل على طول القصيدة. واختفاء الذات قد يكون علامة على رفضها السجن، أو على اختفائها للبحث عن نفسها في الزنزانة الضيقة. وفي قصائد أخرى تظهر الذات المتكلمة، ولكنها تظهر مختبئة وراء الضمير غير الشخص الذي يشار إليه في العربية بـ"المرء" والإنجليزية بـ one، وهي لا تعني "أنا" أو "نحن" ولكن "الفرد" أو "الشخص" وبذلك يستمر الشاعر في انفصاله عن ذاته. ويتضح ذلك أكثر في غياب العاطفة في تناول الموضوعات، إذ يتعامل الشاعر مع موضوعات خارجية لا تمس الذات مثل وصف أدوات السجين أو التعليق من بعيد على سلوك الزملاء :

يتعلم المرء بسرعة
أن المسامير والبراغي
وقطع الحديد الصغيرة الأخرى
يجب تسليمها[٣٢]

One learns quite soon
that nails and screws
and other sizeable bits of metal
must be handed in;

وأيضاً :

لماذا طعن هذا الرجل هذا الرجل من أجل ذلك الرجل؟
ماذا كانت طبيعة الدافع.
وكيف استفحل [٣٣]

why did this man stab this man for that man?
what was the nature of the emotion
and how did it grow?

ومع الوقت تزداد خطوات الشاعر اقتراباً من ذاته ولكنه لا يستطيع الخروج من سجن الذات ليتحدث إلا عن طريق ضمير الجمع we الذي يمكنه من التوصل إلى حل وسط بين هروب الذات وانحسارها من ناحية وخروجها في صورة واضحة وفاعلة من ناحية أخرى. ويحافظ الشاعر على علاقته بالآخرين عندما يتحدث معهم بضمير الجمع فيصبح بإمكانه التواصل معهم بالرغم من محنته الشخصية :

كنا ببساطة سجناء
نظام حاربناه
وما زلنا نعارضه.[٣٤]

we were simply prisoners
of a system we had fought
and still opposed.

ولأن تجربة السجن عند درويش ذات طبيعة مختلفة فإن قصائده عن السجن ذات طبيعة مختلفة أيضاً. ودرويش لايكتب قصائد من السجن كما فعل بروتس ولكنه يكتب عن السجن ،فنحن إذاً نتكلم عن تجربة فنية تعتمد أصلاً على الخيال. ولكن هناك صراعاً مماثلاً لما وجدناه عند بروتس من الهروب من الذات. ففي قصيدة بعنوان "متر مربع في السجن"[٣٥] من ديوان **هي أغنية هي أغنية** يصبح الباب رمزاً وهو ما يهم الشاعر في المقام الأول. ولكن الباب أيضاً هو باب مغلق على الذات وتصبح محاولات الشاعر اقتحامه محاولات الذات للانطلاق من عزلتها. ويتعامل الشاعر مع الباب على هذين المستويين ويذكرنا أن الباب هو "باب الكناية، باب الحكاية".

وهو يعرف أن خلف باب الزنزانة حياة وطبيعة وجمالاً ولكنه لايستطيع فتح الباب، فيستدعي كل الطبيعة والجمال إلى داخل زنزانته، بخياله مرة وبذاكرته مرة :

أحب فتات السماء التي تتسلل من كوة السجن متراً من الضوء تسبح فيه الخيول، وأشياء أمي الصغيرة .. رائحة البن في ثوبها حين تفتح باب النهار لسرب الدجاج.

أما الذات فهي حائرة لا تدري أين طريقها وكيف تتخلص من السجن ولهذا تكثر لغة التناقض في القصيدة :

حريتي : أن أكون كما لايريدون لي أن أكون. وحريتي: أن أوسع زنزانتي : أن أواصل أغنية الباب : باب هو الباب : لا باب للباب لكنني أستطيع الخروج إلى داخلي، إلخ .. إلخ ..

فالخروج إلى الداخل عملية تحتوي على كثير من الغموض والتعقيد، فالذات، لكي تتحرر، عليها الدخول وليس الخروج لأن الخروج هنا يعني السجن الذي لا باب فيه للباب، والقصيدة لا تقف فقط عند التعبير عن صراع الذات من أجل الخروج؛ فالباب يفصل زنزانة

الشاعر الضيقة (ذاته) عن العالم الخارجي، فيصبح الصراع هو أيضاً صراع بين البقاء داخل سجن الذات والخروج إلى العالم الأوسع. يريد الشاعر التواصل مع الجمال الذي يقبع خلف الباب ولكن ذاته تعاني من المفارقة التضادية التي تفرضها عليها تجربة السجن بين البقاء داخل الذات والخروج والاتصال مع الجماعة.

المنفى

المنفى هو أقسى التجارب في حياة بروتس ودرويش. وبالرغم من أنه في حالتيهما كان منفى شبه اختياري، إلا أن تجربة البعد عن الوطن لا تعادلها تجربة من حيث القسوة في حياة شاعر المقاومة. وتتشابه تجربتنا السجن والمنفى في أنهما يرغمان الذات على الوقوف عارية في الفراغ، فلا يوجد آخر أو آخرون ترتبط بهم وتختبئ وراءهم أو تعبّر عن نفسها من خلالهم، ولكن هناك بعداً آخر في المنفى وهو الضياع. فالسجين قد لا يستطيع الحركة بحرية داخل وطنه ولكنه لايزال يمتلك الوطن. أما المنفي فقد ضاع منه الوطن أو ضاع هو من الوطن. وتجربة الشاعر في المنفى تتضمن بحثاً عن الوطن، وهو ما يتطلب بحثاً عن الذات التي تفككت، والهوية التي يُخشى عليها من الضياع بعيداً عن وطنها.

ولهذا فالشاعر في المنفى حريص دائماً على ألا يقدم تجربته هو فقط، ولكنه يسعى دوماً إلى ربط تجربته الذاتية بتجربة الوطن، ونحن نرى هذه السمة في شعر بروتس ودرويش، فالشاعران لايركنان أبداً إلى التعبير الشخصي المحض عن محنة المنفى الذاتية، ولكنهما ينظران إلى أبعد من الواقع المجرد، ويحاولان ربط تجربة المنفى بالتجربة الإنسانية بصفة عامة فيصبح المنفى بصفة أعم منفى الإنسان المعاصر حتى داخل وطنه.

وتتضح النقطة السابقة حين نرى نشاط الشاعر في المنفى في البحث عن معنى للوجود، أو بتعبير أدق معنى لوجوده في الوجود. ففي إحدى أشهر القصائد التي كتبها في المنفى يحاول بروتس الوصول إلى تعريف لنفسه ولعلاقته بالوجود من حوله. وتبدأ القصيدة بتقديم الشاعر لنفسه في ثلاثة أسطر تدخلنا فوراً في عالم المنفى، وتصور علاقة الشاعر بعالمه في آن واحد :

وأنا خشب عائم
على شاطئ جزائري
بطول ساحل الأبيض المتوسط(٣٦)

And I am driftwood
on an Algerian beach
along a Mediterranean shore

ويقارن الشاعر وجوده الحائر بالمخلوقات الأخرى من حوله : الناس والطيور والحيوانات التي تجد لها بيوتاً آمنة وتستمتع بلذات الحياة، لكنه - وهو التجسيد الرمزى للمنفي - لايجد في المنفى سوى البحث الشاق عن معنى للوجود :

أزحف فوق رمال الكون

والوجود والأحداث

أتخبط وأنقب عن معنى

أتخبط وسط التراب والبقايا

وركام الوجود

and I grate on the sand of being

of existence, circumstance

digging and dragging for a meaning

dragging through the dirt and debris

the refuse of existence

وفكرة البحث عن هوية أو معنى للوجود ترتبط ضرورة بموتيف الرحلة، فالمنفى هو رحلة، والمنفي رحَّال إلى الأبد وهو لا يبحث في مكان واحد ولكن في أمكنة كثيرة، ولذلك نجد أن موتيف الرحلة مرتبط بتجربة الشاعر في المنفى، وهو ما استخدمه محمود درويش في كثير من قصائده عن المنفى. وفي قصيدة "لحن غجري"[٣٧] من ديوان **حصار لمدائح البحر** يستخدم درويش ترحال الغجر كرمز لرحلة المنفى في البلاد، فهم ينتقلون من مكان إلى آخر بحثاً عن الاستقرار، ولكنهم قد يموتون في الترحال بحثاً عن بلادهم البعيدة، وبالرغم من أن القصيدة تبدأ بالوصف الذي لا يظهر صوت المتكلم. إلا أن صوت الشاعر يظهر بعد ارتدائه قناع أحد الغجر، حيث نرى مغنياً غجرياً يخاطب حبيبته - إحدى الباحثات عن بلاد بلا أثر:

حلم مالح

وصوت

يحفر الخصر في الحجر

إذهبي ياحبيبتي

فوق رمش ... أو الوتر

وبالرغم من قصر القصيدة فإن بداخلها تنوعاً كبيراً في الأصوات. فبعد الاختفاء التام لذات الشاعر المتكلمة في المقطع الأول يظهر خطابه لحبيبته من وراء قناع المغني الغجري في المقطع الثاني، ثم يختفي الصوت مرة أخرى ليظهر في المقطع الرابع في صورة خطاب جمعي ذابت فيه ذات المغني والحبيبة فتصبحان جزءاً من المجموعة، ثم يستمر الخطاب بصوت الجمع حتى النهاية. وتعد تلك علامة على خروج الشاعر من دائرة ذاتية ضيقة إلى دائرة أوسع، يصبح فيها منفاه الشخصي منفى لكل أبناء وطنه الذين أصبحوا مع استخدام رمز الغجر رمزاً للترحال في كل زمان ومكان :

انتهى الآن كل شيء

واقتربنا من النهر

انتهت رحلة الغجر

وتعبنا من السفر

ويستخدم درويش القناع مع موتيف الرحلة مرة أخرى في قصيدة أخرى عن المنفى وهو هذه المرة قناع المتنبي – أحد أشهر الشخصيات المستخدمة رمزياً في الشعر. و "رحلة المتنبي إلى مصر"[٣٨] ليست رحلة بحث الشاعر عن مكان فحسب ولكنها رحلة بحث عن وطن وعن هوية – عن مكان يجد فيه ذاته.

أمشي سريعاً في بلاد تسرق الأسماء مني

قد جئت من حلب، وأني لا أعود إلى العراق

سقط الشمال فلا ألاقي

غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسي .. ومصر

والمتنبي حين لا يجد ذاته يبحث عنها فيلج في المرايا ويكسرها وحين لا يجد وطنه يجعل قصيدته وطنه ولكنه لا يستطيع الاختباء من الشتات المقيم حوله :

أرى فيما أرى دولاً توزع كالهدايا

وأرى السبايا، في حروب السبي تفترس السبايا

يخدم القناع الشاعر في استعادة بعض التوازن داخل المنفى، فهو يمر حيثما يريد ويرى مايريد وهو يتعذب بالضياع، ليس ضياعه هو لكن ضياع من حوله :

الآن أشهر كل أسئلتي
وأسأل : كيف أسأل ؟
والصراع هو الصراع
والروم ينتشرون حول الضاد
لا سيف يطاردهم هناك ولا ذراع

وهكذا يوظف درويش قناع المتنبي بكل تداعياته ليعلق على الواقع العربي وعلى تجربة المنفى التي تبدو هنا كتجربة ممتدة عبر عصور التاريخ العربي كله.

وكما استخدم درويش قناع المتنبي الشاعر يعود بروتس إلى قناع المغني الجوال ليقابل الحرية المفترضة في المنفى بالأسر الذي يعانيه المنفِي ومحاولاته الخروج من هذا الأسر والتواصل مع هموم الآخرين، وهم هنا ليسوا جماعة بعينها ولكنهم البشر في كل مكان. يبدأ الشاعر قصيدته "أنا المنفي"[٣٩] بتأكيدات ثلاثة لرؤيته لذاته ولكن يجب ألا ننسى أن تلك التأكيدات أصبحت ممكنة فقط عندما ارتدى قناع المغني وأصبح يتحدث من خلاله :

أنا المنفِي
الرحال
المغني الجوال
(ولا يعنيني مايقولون)

I *am* the exile
am the wanderer
the troubadour
(whatever they say)

ويستمر الشاعر في وصفه التفصيلي لشخصية المغني الجوال الذي يأتي متطابقاً مع التصور التاريخي لها إلا أنه لايخلو من بعض العبارات الدالة على التهكم والتي تنبئ بعدم رضا الشاعر التام عن ارتداء قناع المغني الجوال مما ينبئ بصراع ما بين صوت المغني وصوت الشاعر خلفه :

وديع أنا وهادئ
خطواتي شاردة
مستغرق في التخطيط
مجامل للخنوع

gentle I am, and calm
and with abstracted pace absorbed in planning,
courteous to servility

وحينما يصل الحد إلى التهكم من القناع يظهر صوت ثالث لكنه ليس صوت الشاعر تماماً - أي أن القناع لم يسقط - وهو ليس القناع تماماً إذ إن الشاعر قد أعرب عن ضيقه بهذا القناع. ولكن الصوت الناتج هو مزيج من هذين الصوتين. وما نسمعه في نهاية القصيدة هو الصوت الذي يمثل الوجه الآخر لقناع المغني الجوال، ذلك الوجه الذي لا يرضى بالذاتية البحت ولكنه يخرج إلى الهموم العامة للإنسان على الإطلاق. إنها هنا التركيبة التي يتحدث عنها بروتس بين المغني والمقاتل والتي يمكن وصفها على مستوى آخر بأنها تركيبة بين الذاتي والعام، وهو ما نجح شاعرانا في تحقيقه، كل بطريقته :

ولكن النحيب يملأ غرف قلبي
وفي رأسي
وخلف عينيَّ الهادئتين
أسمع الصرخات وصفارات الإنذار

but wailings fill the chambers of my heart
and in my head
behind my quiet eyes
I hear the cries and sirens

خاتمة

يرى جيمس مكوركل أن النغمة الذاتية التي ورثها الشعراء المعاصرون من الشعراء الرومانسيين هي مايميز الشعر الحديث بصفة عامة. وهو يرى أن ذلك الصوت الغنائي الذاتي يخاطر بتقديم شعر حزين ومحدود للغاية.(٤٠) وبالرغم من أن شعر دينيس بروتس ومحمود درويش يمكن تصنيفه كشعر غنائي ذاتي في المقام الأول إلا أن الغنائية لا تنزلق أبداً إلى الانغلاق الانغلاقي في الذات Solipsism، وكما يرى مكوركل أن الشعر الذاتي الجيد يتجاوز حدود الغنائية المحض ليعبر بذاتيته عن قلق وتوتر حادين تجاه العالم، فإن ذاتية بروتس ودرويش تبقيهما منفتحين على العالم عن طريق ذلك التوتر الدائم بين العام والخاص والذي يستطيع الشاعران إبقاءه في الشعر بأساليبهما المختلفة كعلامة مميزة له.

وكما ذكرنا من قبل ترتبط إشكالية العلاقة بين العام والخاص ارتباطاً قوياً بشعر المقاومة الذي لا يستطيع الشاعر في إطاره الإغراق في الغنائية الذاتية ولكنه أيضاً لا يستطيع أن يترك لهمومه العامة اليد العليا في الشعر حتى ينأى به عن شبهة الدعائية الفجة. وإذا كانت باربرا هارلو ترى أن شعر المقاومة هو "جزء من الصراع من أجل التحرر، بل هو أحد الجبهات التي ينطلق منها هذا الصراع"،[٤١] فإن الصراع القائم بين الهموم الخاصة والهموم العامة قد يعتبر انعكاساً لذلك الصراع الذي يحمله الشعر، وبذلك يصبح الشعر معادلاً موضوعياً للواقع وليس فقط تعبيراً فنياً عنه.

وقد سعت هذه الدراسة إلى التركيز على تناول كل من دينيس بروتس ومحمود درويش لإشكالية العلاقة بين الخاص والعام التي ظهرت في الكثير من جوانب شعرهما. وعلى الرغم من التشابه الذي يميز شعر الشاعرين في بعض الجوانب إلا أن هذه الاشكالية ذاتها تطورت كثيراً عند درويش وتطورت طرق التعبير عنها في شعره على مدى عمره الفني في حين أن شعر بروتس لم يظهر مثل ذلك التطور والتنوع في معالجة تلك الإشكالية.

هوامش

١- راجع :

Hal Wylie, "Creative Exile : Dennis Brutus and Rene Depestre,"*When The Drumbeat Changes*. ed. Carolyn Parker, Stephen Arnold with A. M. Pozter and Hal Wylie (Colorado: Three Continents Press, 1981) 285.

٢- راجع :

Craig W. McLuckie and Patrick J. Colbert, eds., *Critical Perspectives on Dennis Brutus* (Colorado: Three Continents Press, 1995) 16.

٣- **المرجع السابق**، ص ١٧.

٤- رجاء النقاش، **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة** (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢) ص ٢٦٩.

٥- فى مقابلة بالقاهرة مع كاتبة المقال ١٩٩٥/٥/٢٥.

٦- فى رسالة إلى كاتبة المقال ١٩٩٥/٨/٢٤.

٧- راجع :

T. S. Eliot, *On Poetry and Poets* (New York: The Noonday Press, 1957) 7.

٨- **المرجع السابق**، ص ١٤.

٩- راجع :

Barbara Harlow, *Resistance Literature* (London : Methuen Inc. 1987) 45.

١٠- ميخائيل باختين، "القول في الحياة والقول في الشعر" في **مدخل إلى الشعر** ترجمة أمينة رشيد وسيد البحراوي (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٦) ٣٣.

١١- كل الترجمات في متن المقالة لكاتبة المقال . راجع :

Dennis Brutus, *A Simple Lust* (London : Heinemann, 1973) 40.

١٢- محمود دوريش، **الديوان**، المجلد الأول، ط١٢ (بيروت : دار العودة، ١٩٨٧) ١١.

١٣- بروتس، **المرجع السابق**، ص ٤.

١٤- **المرجع السابق**، ص ٣٣.

١٥- درويش، **المرجع السابق**، المجلد الأول، ص ٢٩.

١٦- **المرجع السابق**، ص ٧١.

١٧- **المرجع السابق**، ص ٣٤٧.

١٨- مقابلة مع الشاعر في :

Jaque Alvarez-Pereyre, *The Poetry of Commitment in South Africa*, Trans. Clive Wake (London : Heinemann, 1984) 134.

١٩- مقابلة مع الشاعر في :

Cosmo Pieterse and Dennis Duerden, eds., *African Writers Talking*. (New York : African Publishing Corporation, 1972) 55.

٢٠- بروتس، **المرجع السابق**، ص ٢.

٢١- راجع :

Richard Ellman, *Yeats : The Man and the Masks* (London : Macmillan and Co., Ltd., 1949) 175-6.

٢٢- راجع :

Ursula Barnett, *A Vision of Order : A Study of Black South African Literature* in English 1914-1980 (London : Sinclair Browne, 1983) 92.

٢٣- درويش، **المرجع السابق**، المجلد الأول، ص ٧٩.

٢٤- بروتس، **المرجع السابق**، [الذي يحتوي **رسائل إلى مارثا**]، ص ٦٩.

٢٥- **المرجع السابق**، ص ٩٢.

٢٦- المرجع السابق، ص ٥.

٢٧- درويش، **المرجع السابق**، المجلد الأول، ص ٦٤٥.

٢٨- **المرجع السابق**، ص ٢٥٨.

٢٩- راجع :

D. I. Nwaga, "Modern African Poetry : The Domestication of a Tradition," *African Literature Today* 10 (1979): 49.

٣٠- بروتس، **المرجع السابق**، ص ٦٨.

٣١- **المرجع السابق**، ص ٥٤.

٣٢- **المرجع السابق**، ص ٥٤.

٣٣- **المرجع السابق**، ص ٥٥.

٣٤- **المرجع السابق**، ٦٤.

٣٥- محمود درويش، **الديوان**، المجلد الثاني، ط ١ (بيروت : دار العودة، ١٩٩٤) ٢٥٣.

٣٦- بروتس، **المرجع السابق**، ص ١٤١.

٣٧- درويش، **المرجع السابق**، المجلد الثاني، ص ٨٣.

٣٨- **المرجع السابق**، ص ١٠٧.

٣٩- بروتس، **المرجع السابق**، ص ١٣٧.

٤٠- راجع :

James Maccorkle, *The Still Performance:Writing, Self and Interconnection in Five Post-Modern American Poets* (Charlottesville : University of Virginia Press, 1989) 5.

٤١- هارلو، **المرجع السابق**، ص ٣٩.

الأنا - الآخر:
أفريقيا في مرآة رحالة ألمان (١٨٤٧-١٩٢٣)

فاطمة مسعود

عندما فرغ عالم الإثنوجرافيا والمستفرق الألماني ليوفروبينيوس Leo Frobenius (١٨٧٣-١٩٣٨) من جمع ألوان من الأدب الشعبي الأفريقي، ضمنها في كتابه المتعدد الأجزاء والذي أعطاه عنواناً رمزياً هو **أطلانتيس** *Atlantis* (١٩٢١)، وإستهله مخاطبا زوجته بهذه السطور:

> لقد رافقتني من قبل مرات عديدة في رحلاتي إلى تلك القارة، إلى أفارقتي، إلى السذج العظماء (...) فكنت لي إما رفيقة درب تتشابك أيدينا، ونحن نمضي سوياً قُدماً، وإما كظلي كلما جُلت في خواطري مُحلقاً (...).
>
> ثمة عالمان!
>
> عالم هؤلاء الصغار، أثرياء النفوس، الذين من فرط ثرائهم الخلاق الملموس يظنون بنا وبحضارتنا - ويا للسخرية - أننا أهل بأن نوصف بتدفق الروح والشعور، و(عالمنا) عالم العجائز الذين كُفَّ بصرهم، هؤلاء المطلعون وحدهم ودائماً على بواطن الأمور، والذين من فرط جدبهم المتغطرس أصبحوا ذوي أعين خاوية، قاصرة عن الفهم، يطلون بها من فوق أكتافهم على هؤلاء «البدائيين».[١]

هي كلمات إهداء رقيقة لرفيقة «الرحلة»، إلا أنها أيضاً في كل حرف جاء بها شاهدة عصر. إنه الأوروبي «الأبيض» الذي حمل تاريخه، وحضارته قبل سعداته، قاصداً القارة السمراء، ليجد نفسه وجهاً لوجه أمام الأفريقي «الأسود»، الذي تنطق قسماته بأفريقيا، فيلقن هذا القادم من الغرب - خروجاً على القاعدة هذه المرة - في حديث صامت، مبادئ أول درس له في«متاهات» أفريقيا : أنا هنا مرآتك ترى فيها نفسك - فتراني.. صورتك... أيها الأنا - الآخر.

و«الأنا» في هذا البحث هي أوروبا الغربية ممثلة في الرحالة، والمستكشف، والإثنوجرافي، والعالم الألماني، الذي خرج من بلده في منتصف القرن التاسع عشر، وعلى مدى عشرات السنين، قاصداً «مجاهل» أفريقيا حاملاً معه علمه وأدواته، ظناً منه أنها

تغنيه عما دونها، ومُحملاً في الآن نفسه بمخاوفه، وبأحكام مسبقة عن هذا الركن من العالم، توارثها منذ القرون الوسطى عن هذا الجنس الأسود، وذلك ليكتشف أنه أمام عالم مغاير تماماً لخيالاته، وتوقعاته، بل ومفاهيمه. وهو أيضاً يواجه حقيقة أنه - وربما لأول مرة - في مواجهة مع نفسه التي يتعرف عليها من جديد بواسطة «الآخر» الذي اقتحمه اقتحاماً ليزلزل أوروبا بكل أبعادها في داخله، فكان بين عاشق لهذا «الآخر»، الذي تتأبى - أحياناً - طلاسمه على أن تبوح بأسرارها، وبين عالم يحتمي بوصفه الدقيق للنباتات في أفريقيا، وبخرائطه النادرة عن تضاريسها، وبتشخيصه لأمراضها المتوطنة، وبإحصائياته، متجاهلاً أحياناً الإنسان الأفريقي في هذه الصورة، ليصبح هذا «الأخر» بذلك الغائب الأكثر حضوراً. وهناك أيضاً الذي جاء مبشراً ليكتشف أن هناك إيماناً فطرياً لم يقابله في قداس أيام الآحاد في ألمانيا، وأخيراً وليس آخراً، كان ثمة من رأي أفريقيا بعيون أوروبا، فجاء وصفه لا ينتمي لأي من العالمين.

وإذا كان هؤلاء الرحالة الألمان قد خرجوا يوماً تاركين وراءهم الكثير، ليكتشفوا عالم أفريقيا الثري، بغض النظر عن دافعهم الخفي منه أو المعلن، وليدونوا تجربتهم فتضمها عشرات الكتب عن أفريقيا، فإن من واجبنا نحن أهل أفريقيا - في محاولة أن ننفذ إلى هويتنا - أن نتعرف على صورتنا ممثلة في عيون «الآخر»، كما جاءت في هذه النوعية من النصوص : أين نحن من هذه الصورة في رحلة البحث عن الذات ؟

هذه العوالم هي التي سنرتادها من خلال كتابات كل من : هاينريش بارت Heinrich Barth (١٨٢١-١٨٦٥)، وجوستاف ناختيجال Gustav Nachtigal (١٨٣٤-١٨٨٥)، وألفريد بريم Alfred Brehm (١٨٢٩-١٨٨٤)، وألبرت شڤايتسر Albert Schweitzer (١٨٧٥-١٩٦٥)، وليو فروبينيوس Leo Frobenius (١٨٧٣-١٩٣٨). وتتعدد هوية هذه الأقلام بقدر تنوعها ما بين ما يسمى في الألمانية بـ Reisebericht (بمعنى تقرير عن الرحلة) وReisebeschreibung (بمعنى وصف الرحلة)، حيث يغلب الطابع الذاتي في الكتابة، وبين الدراسة الإثنوجرافية التي تخضع لقواعد وأصول معينة من أجل المعرفة والاكتشاف. ورغم اتصاف العمل الإثنوجرافي بالموضوعية في سياقات كثيرة إلا أنه لا يخلو من تأملات، وخواطر، وانطباعات شخصية، فيما يطلق عليه أدبيات البحث الإثنوجرافي، وذلك بقدر ما يتداخل فيه الخيال مع الواقع. وتتفاعل الذات مع الآخر.

ويجدر بنا، قبل أن نتناول هذه الكتابات بالبحث والتحليل، أن نقف - في إشارة سريعة - عند تحديد المفاهيم المستخدمة في عرض هذه الدراسة وهي «الأنا»، و«الآخر»، و«المرآة». وهذه المفاهيم، وإن كانت مفاهيم فلسفية، إلا أنها بالفعل قد عرفت طريقها إلى الدراسات الأدبية والنقد الأدبي. و«الأنا» و «الآخر» من المفاهيم التي تحكمها علاقة جدلية دينامية، بل وأحياناً تبادلية حين يقوم كل منهما مقام الآخر، فتصبح الأنا هي آخر والآخر هو أنا في لحظة الوعي الذاتي بالمعنى الديالكتيكي عند هيجل.ولقد رأينا الإستعانة بهذين المفهومين فضلاً عن مفهوم المرآة الذي نجح الدكتور محمود رجب في كتابه **فلسفة المرآة** (١٩٩٤) في توظيفه لإبراز العلاقة شديدة الثراء والتعقيد التي تربط بين المفهومين السالف ذكرهما، وقد ارتآها علاقة انعكاسية فينومينولوچيا . ومفهوما «الأنا» و«الآخر» من

المفاهيم المتداولة التي وظفت في مجالات عدة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر مدرسة التحليل النفسي الفرويدية، وبعض مدارس الأدب ونقده، كما سبق أن ذكرنا. وأما مفهوم المرآة فقد نجح صاحب **فلسفة المرآة** في ترسيخه مفهوماً فلسفياً، وفي الكشف عما تشتمل عليه تجربة الانعكاس فيها من بُعد إنساني بالغ العمق والتعقيد. ولذا بدا لنا مناسباً إستخدام هذا المفهوم كمنهج نطبقه في تحليل أدب الرحلات لإبراز ثنائية الأنا والآخر التي تستحيل أحياناً إلى ازدواجية، الأمر الذي يتيح أيضاً إلقاء أضواء كاشفة على قضية الاستعمار في هذه الكتابات. ولقد اعتمدنا على تحليل النصوص التي جاءت أحياناً أبلغ شهادات قدمها هؤلاء الرحالة على أنفسهم. ولعل أعظم مثال على ذلك ألبرت شفايتسر حامل جائزة نوبل للسلام. ولم يتعرض البحث لهذه العلاقة كعلاقة من طرف واحد يظهر فيها إما الإفريقي المقهور والمستعبَد، وإما المستعمر القاهر والمستعبِد، وإنما أبرزت هذه الدراسة - بفضل المنهج المختار ومن خلال تحليل النصوص - نفس هذه الظاهرة من خلال العلاقة الجدلية بين «الأنا» و«الآخر» كعلاقة تبادلية بين طرفين بالضرورة، يصبح فيها الأفريقي في كتابات هؤلاء الرحالة «آخر» يسيطر على إهتمام «الأنا» (الأوروبي)، فتضطر في كثير من الأحيان إلى معالجة كليهما معاً (الأنا والآخر)، إذ أصبح لا فكاك بينهما في وعيها. «فالمرآة تتيح للإنسان إمكانية فريدة في نوعها، هي أن يعرف ذاته (الأنا) وأن يتعرف عليها من خلال «صورته» (الأنا الآخر) المنعكسة على سطح المرآة».[٢] فـ«الأبيض» الذي جاء «مستكشفاً» لهذا «الأسود» الآخر، «يكتشف» أنه في حقيقة الأمر، وبدون أن يدري، كان طوال تجربته ينظر إلى صورته هو... أي كان الأنا - الآخر.

في نفس هذه اللحظة يدرك الإنسان أن صورته شيء «آخر» مختلف عن الأصل، فـ«بالرغم من معرفته أنها «هي هو». فالإحساس «بالذاتية» أو «الهوية» يمر عند الإنسان عبر الإحساس «بالاختلاف» أو «الآخرية»؛ إن لم يكن يتوقف عليه.»[٣] نفس هذا الأوروبي يعرف في أعماقه، في موقف صدق مع النفس، أنه إذا نظر في عيون هذا الإفريقي - في مرآته - فإنه سيرى نفسه «هو هو»، لأن الاثنين في لحظة ما يلتقيان إنساناً بإنسان، إلا أنه يدرك أيضاً أنه في النهاية يرى صورة ليس إلا، أي أنها مختلفة عن الأصل، فتولد الهوية لتبقى من خلال لحظة الغيرية هذه.

وهناك حقيقة أخرى تبرز كفعل من أفعال المرآة، التي وصفها صاحب **فلسفة المرآة** بالكرم، ونعني بها أن المرآة تعطي للإنسان الإحساس بأنه «موجود - هناك»:

> فالإنسان حين يرى صورته منعكسة «هناك»، وعلى مسافة منه، في المرآة، لا يكون «داخل» ذاته ولا يبقى سجين «جوانيته»، وإنما يظهر لنفسه، وللآخرين، وكالآخرين، موضوعاً خارجياً، أو متخارجاً، يخضع للحكم والدراسة والتأمل مثله مثل أي موضوع آخر.[٤]

إن الذي خرج يوماً تاركاً ضفاف الراين قاصداً أفريقيا، أي المجهول - ربما في مصافحة أكيدة مع الموت - كان، لأسباب بعينها، مدفوعاً بالرغبة الملحة في لقاء «آخر»، يعطيه هذا

الإحساس بكونه مازال «موجوداً هناك». وهو حين يدوّن تجربته بكل ثرائها وخصوبتها، فإنه يجعلها خارجة عنه ومتخارجة، لتصبح موضوعاً للنظر، وليصبح هو منظوراً إليه من قبل المتلقي من خلال ما كتب بعد أن كان ناظراً. هذه هي المفاهيم الأساسية التي سيتعرض لَها هذا البحث بالتناول، والتي ستتجلي تطبيقاتها المتنوعة والمتباينة من خلال استقراء خاصية العلاقة بين الأنا والآخر بفضل مفهوم المرآة.

رفع الرحالة الإنجليزي جيمس ريتشردسون James Richardson (١٨٠٩-١٨٥١) تقريراً إلى حكومته، بعد العودة من رحلته الاستكشافية فيما بين عامي ١٨٤٥ و ١٨٤٦ في شمال أفريقيا، يطالبها فيه بإرسال بعثات استكشافية لممالك وسط أفريقيا، ويبرر طلبه بضرورة القضاء على تجارة الرقيق، كمطلب إنساني تمليه عليه عراقة حضارته، إلا أنه لم ينس بالطبع ذكر أهمية فتح شبكة جديدة للتجارة في هذا الموقع من القارة السوداء. ولقد لاقى طلبه هذا إستحساناً من الحكومة البريطانية، حتى أنها قامت عن طريق ممثل «بروسيا» في لندن بطلب إلحاق أحد العلماء الألمان بهذه البعثة الاستكشافية، وذلك - والتعبير هنا للدكتور الألماني هاينريش بارت، الذي وقع عليه الاختيار للقيام بهذه المهمة - «لاقتناص قدرٍ من الفائدة العلمية أيضاً، كلما كان هذا متاحاً».(٥) ويقر بارت في كتاباته بأنه مدين للإمبراطورية البريطانية بتقديم خدماته طواعية من أجل تحقيق أغراض وأهداف الإنجليز في أفريقيا، مما يحدو بنا أن نأخذ في «الاعتبار أن درجة التزام الرحالة نحو السلطة يؤثر - بلا شك - في نوعية ومصداقية ما كتبوا».(٦)

بدأ بارت رحلته عام ١٨٥٠ من طرابلس ماراً بكثير من المناطق المجهولة وقتذاك منها مدينة مرزق Mursuk في جنوب وسط ليبيا حالياً، ومدينة غات Ghat في أقصى جنوب غرب ليبيا على الحدود الليبية الجزائرية الآن. وقادته الرحلة غرباً حتى مدينة تنبكت أو تمبوكتو Timbuktu على نهر النيجر (وسط مالي حاليا)، وجنوباً إلى إقليم أداماوا Adamaua في شمال شرق دولة الكاميرون، وشرقاً حتى إقليم باجيرمي Baghirmi في جنوب غرب تشاد حالياً. وكان هذا العالم الألماني هو الوحيد الذي نجا من هذه الرحلة، فوصل طرابلس ثانية عام ١٨٥٥. وبعد عودته إلى بلاده دوّن تفاصيل رحلته في كتاب من جزئين تحت عنوان **رحلات واكتشافات في شمال ووسط أفريقيا فيما بين عام ١٨٤٩ و١٨٥٥** وجدا طريقهما إلى يد القارئ بالألمانية في عام ١٨٥٩ و١٨٦٠.

وبالرغم من أن عنوان الكتاب وسنتي نشره تبدو أموراً عفوية لم تخضع إلا لإرادة بارت، إلا أنها في حقيقة الأمور رموز للأوضاع السياسية، والاجتماعية، والثقافية في القرن التاسع عشر في أوروبا. ونرى لزاماً علينا الإشارة لهذه الأوضاع لما لها من دور في دفع الألماني إلى الذهاب لأفريقيا، وهو الذي عرف عنه أنه طوال حياته يخضع دائماً لنظام، لا يتنازل عنه إلا في الضرورة القصوى.

كان عام ١٨٤٩ عاماً تجرعت فيه أوروبا كأس فشل ثورة مارس ١٨٤٨، التي انتقلت شرارتها من فرنسا إلى النمسا وبروسيا، فألهبت أيضاً ثورة المجر. ولقد نجحت الثورة في إسقاط ميترنيخ، وفي دفع قيصر النمسا فرديناند إلى التنازل عن العرش، وفي اعتزال ملك بروسيا، وإن فشلت في تحقيق ما خرجت يوماً ما تنادي به : الحرية والوحدة الوطنية. وعندما تمزقت البلاد بين القوى المتطاحنة إلى حد استخدام العنف، لم يجد المواطن العادي بُدّاً من أن

يضحي صاغراً بأحلام الحرية من أجل الحفاظ على وحدة الوطن. وساد هدوء حذر فوق سطح ساخن. وبإخفاق الثورة في تحقيق ما نادت به يوماً، أجهضت كثير من الآمال وخاصة طموحات المثقفين، فلجأ كثير منهم إلى الهروب من الساحة، واجتذبت بعضهم أفريقيا بغموضها، ربما بحثا منهم عن الذات، أو عن هوية جديدة، وربما خلاصاً من محنة واقعهم، يتوقون فيها إلى «البلد الآخر». ولقد عبر بارت عن هذه الفترة في كتابه بقوله: «تطورت الأمور على أرض الوطن على نحو لا يبعث على السعادة».(٧)

وشهد عام ١٨٤٨ أيضاً نشر **البيان الشيوعي** لكل من كارل ماركس وفريدريش إنجلز، وتبعه عام ١٨٦٧ ظهور الجزء الأول من عمل ماركس الضخم **رأس المال** طارحاً قضايا كثيرة، جعلت المذهب المادي يفرض نفسه بالتدريج على الساحة. أما عام ١٨٥٩ - عام نشر الجزء الأول من كتاب بارت - فقد شهد ظهور كتاب غيّر ملامح الفكر الأوروبي، ونعني به **أصل الأنواع بطريق الانتخاب الطبيعي** لتشارلز داروين. ولاقت فكرة داروين عن الارتقاء الطبيعي استحساناً عريضاً، بل ومتحمساً، لدى العلماء، وبالذات علماء الأنثربولوجيا منذ الثمانينيات في القرن التاسع عشر. ومما عضد هذه النظرية وكذلك الاتجاه المادي في الفلسفة النتائج المذهلة التي توصلت إليها العلوم الطبيعية، والتي كانت قد شهدت طفرة منذ العشرينيات في القرن الماضي. واقتصر العلم على دراسة قوانين الحياة دون الانشغال بقضايا الكون ومصيره، مما جرد الأمور من كل ما هو ميتافيزيقي، وأكسبها طابعاً علمياً بحتاً في محاولة إرجاع كل شيء، حتى الإنسانيات، إلى العلم، فكتب زولا في **الرواية التجريبية** (١٨٩٣) يتحدث عن عمل الروائيين كامتداد لعالم العلوم الطبيعية.

وبارت في وصفه لأفريقيا هو ابن عصره وإفرازه، فقد استهل الفصل الثاني في الجزء الأول من كتابه بوصف المتاعب التي تواجهه في بداية الرحلة فيقول: «لم نكن مجهزين سواء من الناحية العلمية أو من الناحية المادية بالقدر الكافي، كل ما كان في حوزتنا هو آلة السُدس، وكرونومتر، وبوصلة لا بأس بها وفي الإمكان الاعتماد عليها، وترمومتر، و (...) بارومتر (...)».(٨) وعالم جغرافيا ومستكشف مثل بارت، كل زاده في الرحلة هو إنجازات واختراعات العلم في بلاده، لا يرى إفريقيا إلا بعين الباحث المدقق الذي يستهويه فيها أنها مازالت بكراً، تخاطب وتتحدى العالم فيه. حيوانات ونباتات إفريقيا صُنفت بالرجوع للأنواع المعروفة لديه وسُميت بأسماء لاتينية: فالغزال الذي يشاهده وثيق القرابة بـ Antilope Annulipis، والأشجار التي رآها قرب طرابلس هي Acacia Giraffi، والخنزير الذي يأكل من أوراقها هو Orycteropus Aethiopiensis. أما اللهجات المختلفة للشعوب والقبائل الإفريقية، فهي تخضع لدى بارت للدراسة الدقيقة المتأنية، التي تطبق كل القواعد العلمية المتاحة لديه من ملاحظة، ومقارنة، واستخلاص للنتائج وتدوين. ونفس الشيء فعله مع مناخ أفريقيا، الذي تحول لدى بارت إلى قوائم مطوّلة توّضح في قراءات يومية، درجة الحرارة في ساعات بعينها من النهار والليل، مع بيان درجة تشبع الهواء بالرطوبة، وسرعة الريح. وكذلك مثلت مدن أفريقيا لبارت مادة علمية، اجتهد في جمع أكبر قدر من المعلومات عنها قبل قدومه إلى أفريقيا، ومعايشته لها على الواقع لم تؤد إلا إلى زيادة معلوماته التفصيلية عنها. يقول عن تيمبوكتو أنها:

> لم تعد بأي حال كما نتصور نحن عامة في أوروبا حتى الآن، مركزاً لمملكة كبيرة ومستقلة (...). وقبل قيامي برحلتي هذه لم أجد هناك أي معلومات متوفرة عن تاريخ هذه المنطقة المترامية الحدود، والهامة في الآن نفسه، باستثناء بعض الأخبار القليلة المتفرقة التي جمعها العلاّمة الجغرافي المسيحي، الإنجليزي الجنسية السير وليام ديزبوره.(٩)

ولقد اتبع بارت في عرض «مادته» - أفريقيا - الأسلوب العلمي البحت ملتزماً الموضوعية دون أن يسمح لأية إنطباعات ذاتية بالتدخل، فكان بمثابة مرآة لمظاهر ولظواهر كثيرة للحياة في هذا الركن من العالم، تعكس في ظاهرها صورة أمينة مماثلة للواقع دون أي زيادة أو نقصان، ولهذا دخل الكتاب بجزئيه في كثير من صحفاته في نطاق دوائر المعارف، ودخل في نطاقها من حيث عرضه للمعلومة والواقعة. والكتاب بهذا يندرج من حيث المضمون والعرض، لا من حيث العنوان، تحت النمط الأول من المرايا المجازية التي «تعكس» الأشياء كما هي وتقدم «معلومات عن وقائع، جغرافية أحياناً وتاريخية أحياناً أخرى. فهي إذن مرايا معلوماتية وقائعية، (...).».(١٠)

ونحن نختلف هنا مع محمود رجب فنشير إلى أن هذه المرايا المعلوماتية التي تعكس ما أمامها هي في النهاية انتقائية تلتقط ما يمليه عليها عنصر الانتقاء لما هو أكثر أهمية، ثم الأهم، فالمهم، مستبعدة ضمناً ما لا يدخل في هذا الإطار. وموقف بارت لا يختلف كثيراً عن هذه المرايا المعلوماتية، فهو وإن كان في ظاهر الأمر ينقل الواقع نقل المرآة للماثل أمامها، إلا أن مرآته هذه لم تنقل كل ملامح أفريقيا، لأنها تعكس فقط ما يريد لعين «العالم» أن تلتقطه، ليرسم «خريطة» تختزل الواقع والمعلومات في خطوط، فتنقل بذلك صورة «انتقائية» الهوية، وإلا فلماذا غياب الإنسان الأفريقي في هذه الصورة سواء كان هذا عمداً أم تجاهلاً؟ هل أخفق بارت في أن يوظفه في إطار علمه وعالمه فتجاهله وتناساه ؟ أم يخشى أن يستعصي عرض «الآخر» على الخضوع للمقاييس العلمية البحت؟

وحتى لا نعطي انطباعاً خاطئاً عن غياب الإنسان الإفريقي تماماً عن عدسة المؤلف، فإننا لابد أن نذكر أن هذا «الآخر» هو الذي اقتحم «الأنا»، فنرى تحولاً يطرأ على «الأنا» ذاتها كلما تقدمت بنا القراءة في صفحات الكتاب لأن هذا «البدائي» قد فرض نفسه داخل إطار الصورة التي يلتقطها هذا العالم. سرد بارت مثلاً ما سمع عن كرامات اثنين من أولياء الله الصالحين في بداية الرحلة بطرابلس، هما سيدي عريفة وسيدي صلاح، فذكر كيف دفع الأول الحجر بعد أن سقط على رأس العمال أثناء حفرهم لأحد الآبار، أما الثاني فقد ضرب البحر بعصاه فنُصبت على التو مائدة من الأسماك المطهية. تم السرد دون تعليق، رفض أو تقييم، أو تدخل «الأنا» في رواية الحدث. أما في صفاقس فقد التقى بارت بأحد اليهود، يسمى «برانس»، لم يلبث أن وصفه بأنه يجسد لديه شخصية الخادم اليهودي ليعقوب، مصنفاً لشخصية اليهودي حسب المتوارث عنها. لكن الأمر يختلف حين ينظر بارت لفتيات منطقة باجيرمي، فتقوم هنا العين مقام المرآة الطبيعية التي «تعكس على نحو حقيقي وفعلي، مَنْ يقف أمامها وينظر في حدقتها».(١١) فكتب بارت يقول:

إنهن فتيات يتمتعن - عامة - ببنية قوية، مُشوقات القوام، غير ربعات مثل فتيات البورنو Bornu الدميمات، وأعضاء أجسادهن وسماتهن مألوفة، وتعبير وجههن مليح ولطيف (...) بعضهن ذوات عيون داكنة رائعة، نسمح لأنفسنا أن ننعتها بالجمال (...). ونساء باجيرمي يولين تصفيف شعورهن الكثير من العناية فيظهر على شكل ريشة تزيّن رءوسهن بما يناسبهن بطريقة بالغة الروعة، بل وبما يضفي عليهن جمالاً رائعاً لأنه يتناسب مع طول قامتهن، وهيئتهن البديعة.(١٢)

إن هذا الوصف المسهب لفتيات باجيرمي هو في ظاهره رصد لتفاصيل دقيقة تتعلق بخاصية مظهر نساء هذه المنطقة، إلا أننا نلاحظ أيضاً أن بارت قد خانته الموضوعية في بعض العبارات، لأنه وجد نفسه فجأة «الأنا» الرجل أمام «الآخر» المرأة على مستوى الأحاسيس الإنسانية فهما «هو هي»، وإن اختلف لون البشرة، فاختُزلت المسافات والثقافات، وبقى إعجاب بارت، الذي لم ينجح في أن يخلع عليه رداءً علمياً، فقام بمقارنة نساء باجيرمي بمثيلاتهن في منطقة البورنو (شمال شرق نيجيريا حالياً)، اللاتي نعتهن بأنهن دميمات كمبرر لهذه الذاتية في التعبير، والتي في نهاية الأمر لا تتفق وأسلوبه العلمي في العرض.

وقبل أن نطوي صفحة بارت في أفريقيا، لنقلب في أخرى، فلابد لنا من وقفة تأمل وتحليل لشخصية فريدة ننقلها كما أسهب المؤلف في رسم ملامحها لأنها أثرت تجربة أفريقيا لديه، وهي في الآن نفسه تعتبر من حيث تكوينها وخصائصها محورية بالنسبة لإشكال البحث لأنها تفجر عدة قضايا :

لو كان الأمر بيدي لبقيت هنا، حيث قادني الحظ إلى منزل رجل تعد معرفتي به من أجمل ما أحتفظ به عن رحلتي كلها من ذكريات، والذي ساهم وجوده في التخفيف عني بشدة خلال إقامتي في «باكادا» حيث افترسني القلق (...) ومضيفي، دمث الأخلاق هذا، هو الحاج بوبكر صادق، رجل مسن نحيف، لطيف المعشر، ومتدين تدينا حقاً، وعلى دراية واسعة بكثير من الأمور. ولابد لي من أن أقر بأنني مدين له بجزيل الشكر على ما أظهره نحوي من طيبة، وما أطلعني عليه من المعلومات الهامة. ولم يتسن لأحد غيره أن يمدني بهذا الفهم والاطلاع على تاريخ وطبيعة تكوين هذه البلدان. لقد قام الحاج بوبكر برحلة الحج إلى مكة ثلاث مرات، وأتيحت له فرصة رؤية سفن المسيحيين في بحر جدة (البحر الأحمر)، وهو يتذكر جيداً جميع المناطق التي تجول بها هناك (...) ويُعد بوبكر بحق وطنياً بكل ما تعنيه هذه الكلمة فهو الذي تخضع رقبته ولاءً وإخلاصاً للحاكم، وهو يتذكر بكل الأسى ما آل إليه الوطن من تداع إذا ما قورن بما كان عليه من عز ونفوذ.(١٣)

وهناك أسئلة تطرح نفسها هنا وبإلحاح : هل نشأ هذا التقارب بين بارت والحاج بوبكر لأن الأول رأى نفسه في مرآة «الثاني» ؟ وكيف يتعرف بارت على نفسه في مرآة بوبكر وهما الضدان اللذان ينتميان إلى عالمين متباينين ؟ ربما نجد الإجابة عن هذه الأسئلة فيما جاء في **فلسفة المرآة** عن أول أفعال المرآة، وأهمها، ونعني بها كونها «تعكس» ما يقوم أمامها من أشخاص وأشياء بما في هذا الفعل العربي :

> «تعكس» من ازدواج في الدلالة أو ما ينطوي عليه من معنيين متضادين : فهي تعكس بمعنى النقل الأمين الصادق، أي تعطي صورة أمينة للأصل، ولكنها في نفس الوقت أيضاً تعكس بمعنى النقل غير الأمين، أي تعطي عكس الأصل، أو صورة معكوسة منه. (...). هذا الفعل المزدْوج للمرآة فعل حقيقي وواقعي، وهو أساس ذلك الإدراك الجدلي لدى الإنسان لما يقوم بينه وبين صورته المرآوية من «هوية واختلاف» أو «عينية وغيرية».[١٤]

فبمجرد وقوف «بارت» أمام مرآة «بوبكر» عرف هذا العالم الألماني أن الإنسان يحتاج لأكثر من بارومتر وترمومتر ليعيش تجربة حياتية خلاقة وخصبة كهذه... وأنه يحتاج لإنسان «مثله»، بل ربما لإنسان هو «ضده» ليعرف نفسه ويتعرف عليها. فالحاج بوبكر نقيض بارت من حيث إنه إنسان مع نفسه، ومع ما حوله، ومن حوله، تشع روحه بالتدين السمح، وتطبع بصماتها على هيئته. وهو أيضاً متوحد مع وطنه يحبه، ويخلص لحاكمه، وهو في كل هذا لا يخضع للمعايير العقلية التي تسيِّر حياته. إذن فأبو بكر في كل تفاصيل شخصيته يمثل النقيض لبارت الذي يرى كل شيء بعين العلم المجردة، التي تنفصل عن عالمها لأنه يصبح لديها مادة للدراسة والبحث. هي إذن مقابلة بين الأضداد، جعلت بارت في لحظة الوعي بالذات من خلال رؤية صورة «معكوسة» له في شخص بوبكر يكتشف هويته الحقيقية بما فيها من دفين ومستور لم يظهر حتى لحظة الوعي هذه على السطح. فبارت لم يكن يعرف أن بين جنباته هذا القدر من العواطف والأحاسيس، وقبل كل شيء القدرة على الانفعال بها، والتعبير عنها. كذلك نجحت «مرآة بوبكر» في بلورة إحساس هذا الألماني بالانتماء إلى عالم «الأنا» - الذي اغترب عنه - والذي قابله بوبكر في رحلة الحج ممثلاً في السفن «المسيحيّة»، فعالم هذا الحاج «المسلم»، وعالم هذا المستكشف «المسيحي» لم تحكمهما علاقة المواجهة - بل على العكس - سادهما الاحترام المتبادل لاختلاف هوية كل منهما... «الأنا» و «الآخر».

نقول باختصار إن مرآة بوبكر تعكس «ظهر» بارت الذي كان يستحيل عليه أن يراه، وأن يتعرف عليه بدون هذا الأفريقي - المرآة، الذي جسد هنا أحد أفعال المرآة الكريمة، والتي بدونها لا يمكن «للأنا» أن «ترى» أعماقها إلا عبر «الآخر»، لأنه لا يمكن للإنسان أن يرى نفسه بنفسه، وأن يتعرف عليها بدون تمايزه عن «الآخر».

عندما كانت حصص الجغرافيا يسيطر عليها الملل، كان الطالب جوستاف ناختيجال

يتابع بعينيه في حماس شديد وتدبر حدود بحيرة تشاد على خريطة أفريقيا أمامه، حين كان جزء كبير منها ما زال صفحة بيضاء. ولم يدر بخلد ناختيجال ساعتها أنه سيكون ممن لهم السبق في رسم بقية معالم هذه القارة، فبينما درس بارت المناطق المتاخمة لطريق القوافل المعروف بين طرابلس ومدينة كوكا Kuka التي تقع على مقربة من السواحل الغربية لبحيرة تشاد، عنى ناختيجال (١٨٣٤-١٨٨٥) باستكشاف ودراسة المنطقة الشرقية لهذا المحور، أي أن ما قام به بارت شرقاً توجه به ناختيجال غرباً، وحقق إنجازات كثيرة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، إثباته حقائق جغرافية مذهلة، منها أن المنطقة التي تقع شمال شرق بحيرة تشاد ليست مرتفعاً كما كان متعارفا عليه من قبل، بل هي منخفض، وأن بحر الغزال لا يصب في البحيرة، ولكنه على العكس يتجه إلى الشمال الشرقي ليصب في منخفض بودليه Bodélé في وسط غرب تشاد، وتعد أبحاثه عن تاريخ وإثنولوچيا بلاد شرق السودان إنجازاً ضخماً في مجال دراسة أفريقيا وتاريخها.

وناختيجال في الأصل طبيب حاصل على درجة الدكتوراه قادته قدماه إلى شمال أفريقيا طلباً للشفاء من علة في رئتيه، فمكث هناك ومارس الطب، وأصبح طبيباً خاصاً للباي Bei، الذي لم يكن، بالمناسبة، يدفع له راتبه. أظهر ناختيجال قدرة فائقة على تفهم الجو الشرقي واحترام عاداته، وتقاليده، مما هيأ له فرصة إتقان العربية بطلاقة. وعندما أراد الملك ڤيلهلم - ملك پروسيا - عام ١٨٦٨ إرسال الهدايا إلى سلطان بلاد البورنو الشيخ عمر - وذلك تعبيراً عن امتنانه لما أبداه من حماية ومؤازرة للرحالة الألمان - لم يجد أحداً خيراً من ناختيجال للقيام بهذه المهمة، فبدأ رحلته في ١٨ فبراير ١٨٦٩ من طرابلس، وأنهاها في الأبيض في ١٨٧٤ ماراً بإقليم واداي Wadai في جنوب شرق تشاد - وكان الأوروبي الوحيد الذي خرج منها حياً - ودارفور وكردفان. وتضاهي رحلته في أبعادها ونتائجها رحلة بارت. وسجل ناختيجال هذه الرحلة في كتاب من ثلاثة أجزاء بعنوان **الصحراء الكبرى والسودان** *Sahara und Sudan*، ظهر أولها عام ١٨٧٩ والثاني عام ١٨٨١، ولم يمهله القدر ليرى الجزء الثالث النور على يديه، رغم أنه جمع مادته، فنشره جروديك E. Groddeck لتتلقفه يد المتلقي عام ١٨٨٩.

وإذا كان لنا أن نتعرف على ملامح «الأنا» في نظرتها إلى «الآخر» من خلال الأجزاء الثلاثة لكتاب ناختيجال، والتي تتجاوز الألف صفحة، فإننا لا نجد موضعاً أوفق من هذه السطور:

> لقد كان دائماً يمس مشاعري ويبعث في نفسي شعوراً بالارتياح عند بدء أي رحلة - والتي تعتبر هنا حدثاً مختلفاً عما هي عليه في أوروبا لأنها هنا محفوفة بالمخاطر والغياب لفترات طويلة في هذه المناطق - كان يهزني أن ينبري أحد الذين لن يشاركوا في الرحلة بهذه الكلمات: «هيا يا إخوان! الفاتحة!» كإشارة الشروع في التحرك، وفي الآن نفسه إيذاناً بالوداع. إنه منظر مهيب عندما يقف الحاضرون قياماً، باسطين أكفهم إلى أعلى، هامسين بتلاوة فاتحة *القرآن الجميلة*، ماسحين وجوههم ولحاهم باليمنى، ومصافحين بعضهم البعض برفق، أو يحتضنون أعضاء الرحلة على طريقة

> العرب، ثم ينصرفون في صمت، كلٌ إلى شأنه. ولقد صاحبني كل من المعاون «محمدبن علوة»، وجار لي هو «موسى بن عثمان» (...) لمسافة قصيرة، ثم تخلفا هما أيضاً.(١٥)

لا يغيب عن قارئ هذه الكلمات أن «الآخر» بقلم ناختيجال هو «الآخر» الأكثر حضوراً، الذي يستوعب عالمه «الأنا» إلى حد كبير. هذا لا ينفي بالطبع وجود صفحات كاملة أحياناً، يرجع فيها الأفريقي القهقرى، ويفسح المجال للوصف المسهب لمختلف مظاهر الحياة. حين يتوخى الكاتب الدقة في تتبع التفاصيل إلى منتهاها. وهذه خاصية لكتابات هؤلاء الرحالة الألمان تعكس عنصراً هاماً في بنية الهوية الألمانية، سنطرحها للمناقشة في سياق لاحق في إطار تفسير إقبال القارئ الألماني على هذه النوعية من النصوص.

لكن ناختيجال - على عكس بارت - تعدى هذه الدائرة الضيقة من مجرد كونه مرآة حقيقية تعكس ما يقف أمامها إلى مرآة بالمعنى المجازي والرمزي، لأنه نفذ إلى ما وراء الماثل أمام المرآة فأصبح وصفه «مرآة للروح والنفس» لا تنعكس فيها صورة «الآخر» فقط، وإنما كذلك صورته هو من خلال آلية العري والستر: فوصف ناختيجال لفتيات «أبو سكين» Abû Sekkîn جنوب بحيرة تشاد، لم يتوقف عند نقل صورة مفصلة عن مظهرهن، ولكنه تعدى ذلك ليتحدث عن العفاف الذي لمسه فيهن رغم أجسادهن العارية: «لقد كان تحفظهن تفرضه طبيعتهن العذرية، وأثبتن بسلوكهن (طريقتهن) الصادق أن العفاف والعصمة، وكذلك التحشم هي قيم لا ترتبط بالضرورة بالملبس».(١٦)

ولعل حجم حضور «الآخر» في صفحات الكتب الثلاثة جعل العلاقة بينه وبين «الأنا» تأخذ أشكالاً أكثر ثراءً عنها في مُؤلَف بارت، فنجد أن «الأنا» عند ناختيجال تتعرف على «الآخر» من خلال «آخر»، بل إننا نرى «الأنا» في هذه الكتب بعين «الآخر»، وأخيراً وليس آخراً نلحظ كيف يطلب «الآخر» من «الأنا» أن تراه وكيف يحدث العكس.

أوصل ناختيجال هدايا الملك ڤيلهلم إلى الشيخ عمر تعبيراً عن تقديره لحسن ضيافة الثاني لكل الرحالة الألمان الذين مروا بمملكته، وحمايته وتكريمه لهم. وكان ضمن الهدايا بعض الأسلحة النارية، وكرسياً للعرش، وصورةً بالحجم الطبيعي لكل من الملك، وللملكة وكذلك للأمير ولي العهد. وهذه الهدية بالذات أثارت مخاوف لدى ناختيجال، لأنها على حد علمه تتعارض مع مبادئ الإسلام من حيث كونها صُوراً، فكتب يقول :

> عندما أبلغته كيف أن ملكي وسيدي قد اتبع عرفاً سائداً في بلاده، حيث إنه نظراً لبعد المسافة بينهما مما يتعذر معه التعرف الشخصي عليه، فإنه استعاض عن هذا بإرسال صورة له بالحجم الطبيعي. ساعدني الشيخ بطريقة مقربة للنفس على التغلب على قلقي من احتمال استجابة متشددة من قبله حيال هذا الأمر، فانبرى قائلاً : «أنا عن نفسي أعرف أن الإسلام يدين التكوينات التي تأخذ الشكل الآدمي، والتي من شأنها أن تُلقي ظلالاً مثل التماثيل أو النقوش

البارزة. أما اللوحات على الورق المسطح، أو على القماش الكتان الخاص بالرسم، فإنها لا تدخل في نطاق ما يحاسب عليه المرء». [١٧]

يتجلى في هذا الموقف بين الشيخ عمر وبين ناختيجال معرفة «الأنا» «للآخر» عن طريق «آخر» هو هنا صورة الملك ڤيلهلم، كما تتضح في نفس هذه الواقعة حقيقة أخرى عن المرآة. فعين الإنسان - التي هي نفسها مرآة طبيعية - لا تستطيع أن ترى الشيء إلا إذا كان بينها وبين المنظور إليه مسافة. وكلما قربه الإنسان من عينه كلما قلّت درجة رؤيته له، حتى إذا التصق بها، انعدمت رؤية هذا الشيء تماماً. ومعنى هذا أن «المعرفة المباشرة غير ممكنة، وهي دائماً لا تكون إلا غير مباشرة، أي من خلال وسيط أو توسط «آخر»». [١٨] والملك ڤيلهلم قام بدور «الوسيط الآخر» الذي عرفت «الأنا» «الآخر» عن طريقه. كذلك عرف الشيخ عمر نفسه أمام لوحة الملك البروسي في لحظة الوعي الذاتي لأنه عرف «غيريته»، وبالتالي «هويته» التي أدركها في اختلافه عن «الآخر» - «الآخر» قلباً وقالباً.

نفس فكرة «الآخر» كوسيط للمعرفة والتواصل بين «الأنا» وهذا «الآخر» تتكرر في وصف ناختيجال لحادثة مغايرة تماماً لظروف زيارته للسلطان عمر في كوكا. كتب الطبيب الألماني يصف النساء والفتيات اللاتي صاحبن قافلته لمسافة فيقول عنهن :

النصف الأعلى من أجسادهن يتوازن بحرص، وبخفة، ولطف على خواصرهن، وهن ينحنين هنا وهناك، ويلتففن بأطراف الفوطة Fûta، ويلملمنها بدلال حول رؤسهن وأكتافهن، ملوحين في الأثناء بمراوح بدائية من ريش الطاووس، أو فروع النخل بكل رشاقة، وهن ينتقلن بين أفراد القافلة (..) بطريقة كلها جرأة وتحد أثارت الشباب من أعضاء القافلة حاملي الأسلحة النارية مما دفعهم إلى الإسراف في استعمال البارود. [١٩]

فجّر وصف النساء لدى «الأنا» أحاسيس غلبت فيها العاطفة والحس، واستتر ناختيجال وراء «الآخر» من خلال رد فعل هؤلاء الجنود الشبان الذين أثارهم دلال الفتيات فراحوا يطلقون الأعيرة النارية بلا وعي، فجاء وصفه تعبيراً عن الذات وعن «الأنا» التي لا تستطيع أن تتواصل على المستوى الإنساني مع «الآخر» إلا عن طريق وسيط «آخر».

وإذا تطرقنا إلى «رؤية» «الآخر» لـ«الأنا» فسنجد علاقة يحكمها أيضاً فعل من أفعال المرآة التي «تثنّي صورة الإنسان الشاخص أمامها، فيصبح في وقت واحد شاهداً ومشهوداً، أو رائياً ومرئياً». [٢٠] ويظهر هذا المعنى واضحاً على المستوى الشخصي في موقف عودة ناختيجال من كوكا وكان في استقباله بوي محمد:

لبثت أطرق الباب حتى سمع بوي محمد ففتح بطريقته الخاملة.

وبمجرد رؤية «بوي محمد» لي، سُلب الرجل وقاره وهدوءه المعتاد، وأخذ يصيح حتى أيقظ الحاج بريك، وبدأ الجواد يصهل : «والله إنه الطبيب - الطبيب - حمداً لله، الحمد لله»، وانسابت الحمد لله كثيرة ومتتابعة بلا توقف من فم يغلب عليه عادة الصمت.(٢١)

فـ«الأنا» هنا مرئية ومشهودة من «الآخر» من خلال حفاوة واحتفاء باي محمد بناختيجال، بحيث يتحقق لـ«الأنا» في مرآة «الآخر» «مشهد الذات ومواجهة لوجهه الخاص في المرآة».(٢٢) وناختيجال في تسجيله لهذه الواقعة، التى تظهر مكانته وصورته لدى «الآخر»، يصبح في الوقت نفسه شاهداً بعد أن كان مشهوداً، وراوياً بعد أن كان مروياً عليه لأنه هو موضوع الحديث، كما في المرآة الزجاجية التي تعطي صورة «للذات : بأعماقها، وأسرارها، وأبعادها الداخلية».(٢٣)

ونقول أن المرآة قادرة على ما هو أكثر من ذلك ليدرك الإنسان ذاته :

فلو وقف بين مرآتين، «تعددت» صورته إلى ما لا نهاية. (...) وأتاحت له اكتشاف ذاته وأطلعته على صورته، بل وضاعفتها وعددتها، أي دعمتها وثبتتها بالمطابقة واكبَّرتها وعظمتها بالانتشار.(٢٤)

فإذا كان «الآخر» قد نصب لنفسه مرآة ترى فيها «الأنا» نفسها - كما بينا - فإن «الأنا» - إذا ما أرادت أن يراها «الآخر» كما تحب - نصبت لنفسها مرآة ليراها «الآخر» فيها، فتتقابل المرآتان. ويبدو فعل المرآتين المشار إليه واضحاً فيَ علاقة ناختيجال بخادمه «محمدو» - «الآخر» - الذي يرفض سيده «ككافر»، «لأن الأمر لم يكن هيناً على صبي في سنه أن يُرمي بأنه «عبد النصراني».(٢٥) هذه هي صورة «الأنا» في مرآة «الآخر»، إلا أن «الأنا» في تودده للخادم ينصب لنفسه «مرآة» يحب أن يراه «محمدو» فيها. فيطمئنه أنه لن يعامله كعبد، ولن يقوم ببيعه، وأنه سيقوم بإطعامه وكسوته على أحسن ما يكون، كما سيسمح له باعتناق الدين الذي يميل له، وعند سفر ناختيجال نهائياً من أفريقيا سييسر له العودة إلى بلاد البورنو حيث أهله، ولهذا فكلما مرت الأيام ينصب كل من «الأنا» و«الآخر» للماثل أمامه مرآة تتحسن وتتشذب فيها صورة كل منهما، وبهذا تتعدد المرايا وتتكرر لا لتتضاءل الصورة وتضيع ملامحها كلما زادت المرايا، ولكن - على عكس الحقيقة العلمية - لتزداد وضوحاً وجمالاً، فبدلاً من أن تطمس هذه المرايا السحرية الصورة كما في الأساطير وتمسخها، فهي هنا مرآة تتلألأ وتزدان كما تبدو صورة الآلهة في نفس هذه الأساطير، وهي هنا في هذا السياق مرايا أدت إلى الألفة والتآلف بين «الأنا» و«الآخر» بقدر تعددها وتلألئها.

وفي ختام تناولنا لتجربة ناختيجال في أفريقيا فإننا نشير إلى مقابلة تمت بينه وبين ملك مدينة أبيشي Abéché التي تقع في شرق وسط تشاد بالقرب من الحدود الغربية

للسودان، والذي أعاد للطبيب التلسكوب الذي أهداه له، فلما أبدى ناختيجال أسفه لأن هذا يُعد إهانة بمقاييس أوروبا، فسر له الملك موقفه :

> بوضوح وبساطة مبهرين، وهو من رأيه - وبحق - أنه الأصح، طالما أنا هنا في بلاده فعليّ أن أتبع العادات السائدة، وليس العرف المتبع في وطني. وأوضح لي أن الهدايا التي يتلقاها من الأجانب الرحالة ويتقاضاها منهم هي بالنسبة له بمثابة ضرائب، لأنه يأخذ على عاتقه مهمة توفير الأمان لممتلكاتهم ولشخصهم، ولهذا فإن الملك يظن أنه من حقه - وهذا ما تفرضه عليه كرامته كملك - أن يهادي هو في مقابل ما تلقاه من هدايا قيمة وجمالاً، وعليه فلابد له من أن يتأكد أولاً أنها قد حازت إعجابه، وأنها ذات قيمة. أما إذا لم تكن الهدية المقدمة كذلك، أو بالأصح لا فائدة لها عنده، فإنه يردها ببساطة (...). ولقد منّ الله عليه ببصر حاد، وهو يزهد في هذه الأداة (يعني التلسكوب)، خاصة وأنه يعرف أن مثل هذه الاختراعات ذات قيمة عالية لدينا، وأنه في إمكاني أن استفيد من هذا الجهاز أكثر منه، وهذا هو سبب إعادته التلسكوب لي.(٢٦)

والموقف يعبر عن نفسه، فهو يلخص كيف يرى «الآخر» «الأنا»، ويطلب من «الأنا» أن تراه «بحيث يكون الناظر منظوراً إليه والمنظور إليه ناظراً في آن معاً».(٢٧) إنها النظرات المتبادلة بين الرائي والمرئي اللذين هما لكونهما كل «عكس» «الآخر»، يُظن أنهما ينظران في إتجاهين مضادين، إلا أنهما في الحقيقة يكمل كل منهما الآخر «مما يكشف عن وحدة بينهما متحققة».(٢٨)

لا شك أن ناختيجال لحظة أدار ظهره ليعود من حيث أتى، قد التفت وراءه ليلقي نظرة أخيرة يودع بها أفريقيا، وهو يعي تماماً أنها ما عادت في مخيلته هي نفسها التي تخيلها قبل أن يعايشها، ولا عاد هو نفسه الذي هبط شواطئها ذات يوم. ونحن هنا لا نملك في لحظة معرفة النفس هذه واكتشاف الذات، إلا أن نرى تشابهاً يكاد يكون متطابقاً بين تجربة ناختيجال وبين سيرة البطل في «رواية بناء الشخصية» Bildungsroman - هذا الإبداع الألماني الأصل - مدركين في الوقت نفسه أننا نتعامل عند ناختيجال مع الواقع، بينما تنتمي سيرة وشخصيات هذا النوع الأدبي إلى الخيال والمثال. كلاهما مارس «الرحلة» والسفر الشاق ليصل في النهاية إلى معرفة الذات من خلال عملية «التثقف والثقافة» التي تشكل مضمون وأحداث هذه الروايات، وكلاهما اجتمع له في تجربته الحياتية حب الكلمة ممثلاً في القدرة الفيلولوجية التي تجسدت في كتاب ناختيجال بإسهاب موسوعي، كما يظهر في جمعه للغتي الـ Logone والـ Budama وتحديده للشكل الخارجي لهذه اللغات، وكذلك محاولاته المستمرة في كتبه لإرجاع الكلمات إلى أصولها مثل كلمات Kirada وSchêtima وغيرها. وهذا الولع الشديد عند الألمان بالكلمة واللغة، وكذلك نصوص القدماء في لغاتهم القديمة كان سبباً كافياً لخروج رحلات بأكملها منذ القدم للبحث عن جذور

بعض الكلمات، فيرفع مثلاً أستاذ في جامعة جوتنجن بألمانيا هو «يوهان داڤيد ميشائيليس» (١٧١٧-١٧٩١) طلباً إلى البلاط الملكي الدانمركي بضرورة إرسال «واحد من علماء اللغات السامية إلى البلاد العربية بالذات سعياً وراء المدلولات الواقعية لبعض نصوص الكتاب المقدس الغامضة».[٢٩] فيستجاب لطلبه ويتولى البلاط الدانمركي الإنفاق على رحلته إلى البلاد العربية.

وإذ كنا هنا نستشهد بتعريف محمود رجب لـ «رواية بناء الشخصية»، وما يتم فيها من «تثقيف وثقافة» ومعرفة بالذات، فإننا نجد كلماته تنطبق كذلك على مواصفات تجربة ناختيجال إلى حد بعيد:

> تقوم «رواية بناء الشخصية» على قانون أساسي من قوانين «عملية التثقف والثقافة»، ونعني به خبرة الآخر الغريب. فالذات لا تتكون ولا تجد ذاتها إلا بعد المرور بمحنة الغربة في آخر غيرها، غريب عنها، سواء أكان العالم أو ذاتها هي نفسها.[٣٠]

ولابد لنا قبل أن نتصفح تجربة جديدة لرحالة ألماني آخر في أفريقيا، أن نذكر معلومة تخص ناختيجال، تعمدنا إرجاء ذكرها إلى نهاية عرضنا له، لأنها تجعل القارئ يعيد حساباته من جديد بالنسبة لمصداقية ما عايشه في كلمات ناختيجال وغيره من الرحالة عن أفريقيا، ولأن ملامح الصورة الحقيقية لا تكتمل إلا بذكرها: لقد غادر ناختيجال أفريقيا ليعود إليها عام ١٨٨٤ حاكماً عسكرياً لتوجو والكاميرون، وليرتبط اسمه ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الاستعمار الألماني في أفريقيا، الذي شأنه شأن أي مستعمر آخر له مبرراته الإقتصادية، وبه فكر تبشيري، ويحتوي على نظرية تفوق الجنس الأبيض التي بررت مبدأ البقاء للأقوى.

والسؤال هنا يطرح نفسه: هل نحن أمام وجهين للأوروبي في أفريقيا: وجه ناختيجال الحاكم العسكري الممثل للسلطة الاستعمارية بكل أبعاد تواجدها في القارة، ووجه ناختيجال صديق السلطان عمر وبوي محمد، يتكلم لغة الأفارقة، ويرتدي زيّهم؟ هل نحن أمام شخصية الأوروبي المزدوجة في أفريقيا بين حامل لواء المدنية، والحضارة، والإنسانية، وبين مُجهض لتاريخها، ومُغتصب لكيانها، لتستنزفها الحروب الأهلية، ودوامة البحث عن أشلاء هويتها المتناثرة؟ باختصار، هل نحن أمام **دوريان جراي** جديد في أفريقيا؟

ورواية أوسكار وايلد **صورة دوريان جراي** - كما يلخصها محمود رجب في كتابه **فلسفة المرآة** - تدور حول شاب بالغ الوسامة يرسم له صديقه لوحة بالحجم الطبيعي تكاد تنطق من فرط تطابقها مع الأصل، فيتمنى دوريان جراي لو أن هذه الصورة تحمل عنه علامات الكبر والهرم، وآثار همومه وأيضاً آثامه، بينما يظل هو جميل الطلعة، دائم الشباب. وتتحقق الأمنية، فتصبح صورته هي مرآة نفسه وضميره تعكس وجهه القبيح الذي لا يعرفه عنه أحد. وفي الوقت نفسه يرى بطل الرواية نفسه في المرآة الحقيقية دائم الجمال والشباب، إلا أنه وجه لا يمثل الحقيقة، فيقوم هذا الشاب بتحطيم هذه المرآة الخادعة التي تخفي سريرته عن

الناس. فهل ينظر الأوروبي إلى وجهه في الصورة فتظهر حقيقته الباطنة ووجهه القبيح، ثم يراه في المرآة وقد ظهر مزداناً بكل ما هو جميل ونبيل ؟ لعل في تجربة ألبرت شفايتسر في أفريقيا، التي نتناولها من خلال ما كتبه عام ١٩٢٠ بعنوان **بين المياه والأحراش** *Zwischen Wasser und Urwald* بعض الإجابات عن هذه التساؤلات.

قطع ألبرت شفايتسر في عام ١٩٠٥ دراسته لعلم اللاهوت، وبدأ في دراسة الطب، ثم سافر عام ١٩١٣ إلى أفريقية في خدمة الجمعية التبشيرية الفرنسية، ليبني داخل أدغال أفريقيا في لامبرينا Lambarene في غرب الجابون مستشفي لعلاج الأهالي، ولتمضي بــه سنوات عمره بين الأدغال في إطار مهمته التبشيرية. وكتاب شفايتسر هو عبارة عن وصف لهذه التجربة الفريدة في الاحتكاك المباشر والتعامل عن قرب مع من يسمون «بالبدائيين» - وهم المنعزلون تماماً عن أي مؤثرات حضارية خارجية - وليكتشف أنهم لا يعرفون ثنائية الجسد والروح، والأصل والصورة، بمعنى أنهم إذا نظروا إلى أنفسهم في المرآة لا يميزون بين الأصل والصورة، فهم لا يفرقون لا بين هذا ولا ذاك، لأنهم متوحدون مع ما حولهم من بشر وحيوانات وطبيعة، بل وأساطير. وهم بهذا لا يشعرون بأنفسهم أصحاب كيان وهوية مما يلغي عندهم بالتبعية الوعي بالذات. ونحن نقول إنه لهذا السبب لم يُشبع لدى شفايتسر ولا الأوروبيين الآخرين ممن عاشوا بين هؤلاء البدائيين الوعي الذاتي في علاقتهم بـ «الآخر»، لأن :

> الرغبة من حيث هي ماهية الوعي الذاتي لا تحقق لنفسها الإشباع التام والحقيقي إلا إذا واجهت «موضوعا» تتعرف فيه على نفسها من ناحية، ويقر ويعترف بها من ناحية أخرى. ولا يمكن أن يكون هذا الموضوع إلا «ذاتاً» أخرى أو «وعياً ذاتياً» آخر، (...) حيث يتعين على كل وعي ذاتي أن ينتزع إقراراً أو اعترافاً من الوعي الذاتي الآخر به، على أن يقر ويعترف هو نفسه بما لهذا «الآخر» من وعي ذاتي.(٣١)

ومن هنا عندما نظر الأوروبي إلى مرآته في أفريقيا لم يجد «وعياً ذاتياً» آخر يتواصل معه، فهو لم يشاهد إلا نفسه، ومن هنا تحول هذا البدائي إلى مجرد مرآة أو صورة يرى فيها الأوروبي ذاته، بل هو مرآة وصورة في الآن نفسه، لأن لهذا الأوروبي وجهين في أفريقيا مثله مثل بطل رواية أوسكار وايلد. فكلما اقترف دوريان جراي إثما، إزدادت صورته قُبحاً وتشويهاً، لأنها مرآة ضميره وانعكسات نفسه، وهي لا تفترق عن صورة شفايتسر التي يرى فيها ما ألحق الأوروبي بالأفريقي من ظلم، فيظهر فيها وجه أوروبا القبيح :

> ماذا فعل البيض من جميع الأمم بالملونين، بعد ما تم اكتشاف البلاد البعيدة؟ من يستطيع وصف الظلم والبشاعة التي تحملها الملونون عبر هذه القرون من شعوب أوروبا ؟ من يقدر مدى البؤس الذي انتشر بينهم بسبب

> الخمر، والأمراض الكريهة التي جلبناها لهم (...) ؟ لو قُدر للتاريخ أن يُدون كل ما كان بين البيض والملونين ليضمها كتاب، لكان لزاماً علينا أن نطوي فيه صفحات وصفحات بغير قراءة، لهول ما تحتويه، سواء فيما مضى أو في الوقت الحاضر.[٣٢]

ولعل الصفحات الخاصة بالرقيق وتجارة الرقيق في القارة السوداء هي أكثر الفصول قبحاً ومهانة كما وصفها ألفريد بريم في كتابه **رحلات بريم إلى السودان من ١٨٤٧ إلى عام ١٨٥٢**:

> إن الاستعباد والسخرة المؤلمة، وقمع تقاليد البلاد، وفسخ أوثق العرى تقديساً، وانتهاك الحرمات، وإبادة أسمى الأحاسيس: كل هذا هو ما ينتظر الحبشي أو الزنجي الأسود عندما يرى الـ Rhassua، أو الجياد الجامحة السرعة (...) تقترب من وطنهم.[٣٣]

وبريم يقصد بهذه الـ Rhassua الجند المنوط بهم جمع «البضاعة» التي ستشحنها المراكب إلى مصر لبيعها في سوق العبيد.

ونعود إلى شڤايتسر فنراه يشيح بوجهه بعيداً عن هذه البشاعة وينظر إلى مرآته، فيظهر فيها بملامح الإنسان النبيل الخيِّر الذي يهب لنجدة أخيه في الإنسانية: «لسنا أحراراً بالمرة في أن نساعد هؤلاء الملونين أو لا نقدم لهم يد العون. هو واجب، وليس إحساناً: إنه تكفير عما ألم بهم من جرائنا.»[٣٤] والسؤال هنا هل هذه المرآة هي مرآة حقيقية تنقل بصدق ما أمامها، أم أنها مثل مرآة دوريان جراي الذي اكتشف أن ما كانت تعكسه من جمال وشباب دائمين ما هو إلا قناع مزيف، فما كان منه إلا أنه حطم هذه المرآة المنافقة ؟

> ويزداد هذا التقابل بين المرآتين قوة ووضوحا مع ازدياد ووعي دوريان جراي بازدواجية الحقيقة الباطنة التي يشعر بها وحده في داخل نفسه والمظهر الخادع الذي يتبدى به أمام الناس الآخرين.[٣٥]

وهو نفس شعور شڤايتسر بازدواجية الوجه الأوروبي في أفريقيا. فما يُجدي أن يمد الأبيض يده بالعون إلى من قام بطعنه، وأن يتواصل مع من قاطع ؟

نعود فنقول أن بطل أوسكار وايلد عندما نظر في صورته، فرآها تحولت إلى «مسخ رجيم» أخفاها عن العيون، والأوروبي فعل نفس الشيء، عندما نظر إلى صورته فرأى فيها الشيطان نفسه:

ولقد يبدو الأوروبي المقيم بالخرطوم لمن يصل حديثاً من أوروبا في منتهى اللطف ورقة الشمائل (...) ، إلا أنه ما يلبث أن يسقط عنه القناع، فتظهر أنانيته المحسوبة بدقة. فالصحبة المرحة في سهرات الليل تذهب طي النسيان بمجرد بزوغ نهار اليوم التالي، (...) فيبدو الأوروبي وكأنه حثالة بلده (...). وتدهشنا حقيقة أن المجتمع الأوروبي بلا استثناء يكاد لا يضم إلا الأوغاد، والنصابين، والآفاقين، والقتلة.(٣٦)

ويسارع شفايتسر بتوجيه نظره إلى المرآة «الحقيقية» ليرى وجهه «الجميل» المتزين بمبادئ المسيحية، في ردائها «التبشيري»، ويصف تجربته فيقول فيما يبدو مدحاً وإكباراً، إلا أنه في جوهره يُعد إهانة... لا للإفريقي، ولكن لهذا النمط من التفكير الأوروبي:

في بادئ الأمر لاحظت أن ابن الطبيعة هذا هو أكثر استخداماً لعقله على عكس ما يُظن عامة، وحتى مع كونه أمياً لا يقرأ ولا يكتب، فإنه وظف تدبره لكثير من الأمور أكثر بكثير مما نظن.(٣٧)

إن هذا الذي يُظن به أنه بدائي اتضح أنه يفهم المسيحية كما نادى بها عيسى، قبل أن يضيف إليها الفكر الأوروبي البُعد التاريخي:

الملون يتمتع بقدرة هائلة وفطرية على استيعاب جوهر الدين، أما ما يتعلق بالجانب التاريخي للمسيحية، فهذا شق يبعد عن طبيعة الملون نفسها، لأن نظرته للحياة تخلو من أي بُعد زمني فهو غير قادر على تقدير الزمان الذي يفصل بيننا وبين المسيح. إن نص العقيدة الذي يتناول طريق الخلاص كما أعدها الله لهذا العالم وكيفية تحقيقها، ليس من السهل أن نجعل عقل «البدائي» مدركاً لها، في مقابل هذا نجد أن لديه وعياً فطرياً بمفهوم الخلاص نفسه. فالمسيحية بالنسبة له هي النور الذي ينفذ إلى ظلمة الخوف(...).(٣٨)

وبقرائتنا لشفايتسر نجد أن الأوروبي يقوم بإسقاط ما بداخله من حقيقة مخبره التي لا يطلع عليها أحد، ولا يعرفها إلا هو - أي الوجه القبيح - على هذا «البدائي» ليبرر ما يقوم به من أفعال :

نحن هنا مستنفدو الجهد في النزاع المخيف القائم بين الأوروبيين الذين يتحملون المسئولية، وليس لديهم وقت لأي شيء غير العمل، وبين بني

الطبيعة الذين لا يعرفون معنى المسئولية ولديهم الوقت كله (...). هؤلاء الأوروبيون يتعاملون مراراً وتكراراً مع أناس لا يشاركون في تحمل المسئولية التي تقع على عاتقهم، لأنهم لا يقومون بعمل ما يطلب منهم إلا بالقدر الذي يستطيع الآخر أن ينتزعه منهم.(٣٩)

ويحدد شڤايتسر أسس التعامل مع هذا «الآخر» من خلال إرساء قواعده هو لتحكم العلاقة التي يتسيّدها «الأبيض»:

لو كان المبشرون والتجار حدثوني قبل مجيئي إلى أفريقيا، بأنه يجب أن نضع نصب أعيننا الإبقاء الظاهري لمظاهر سلطة الإنسان الأبيض، لكان وقع هذا عليّ غريباً، وعلى غير مفهومي كما يجب أن تكون عليه الأمور، شأني شأن أي أوروبي يسمع بها أو يقرأ عنها. إلا أنني أيقنت هنا ضرورة طبع أشكال العلاقة بهذه المسلمات لتكسبها حرارة، بل هي لا تقوم إلا بها في المقام الأول.(٤٠)

إذن العلاقة هي علاقة بين سيد ومسود، حاكم وخاضع، «أخ» أكبر يأمر و«أخ» أصغر لا يملك إلا أن يطيع، إذا ما إستخدمنا تعبيرات شڤاتيسر:

الملوّن طفل، وبدون وجود سلطة، فأنت لا يمكن أن يستقيم معك حال هذا الطفل (الذي تتولى أمره)، وعليه فإنه لابد أن أصوغ أسلوب التعامل بحيث تبرز فيه سلطتي الطبيعية (...)، ولقد أوجدت للزنوج الصيغة الملائمة والتي أصبحت متداولة وهي: «أنا أخوك، ولكنني أخوك الأكبر».(٤١)

وتتحدث هذه السطور عن نفسها، ولا تحتاج لأي تعليق سوى أن شڤايتسر، دون أن يشعر، قد تحول أثناء الحديث هذا من الكلام عن «الملونين»، إلى الحديث عن «الزنوج»، بما في هذه الكلمة من إيحاءات سلبية وصلت حالياً إلى حد استخدامها ككلمة سباب في اللغة الألمانية.

ويحضرنا في هذا السياق موقفاً لناختيجال بدا فيه إسقاط حقيقة ما يدور في نفسه - لكن لا يستطيع النطق به لقبحه - على من حوله. فكتب يقول إن الحاج عبد الجليل وصهره براهيم بو خاندشار قد أكدا له أن في اعتقادهما «أنهما رغم اختلافهما عنا بسبب الدين، إلا أن ارتباطهما بنا - وهذا ما يؤكده لون البشرة - أكثر من (هؤلاء) القردة الملعونين، ويقصدان «بالقردة» القبائل ذات البشرة داكنة السواد.».(٤٢) و«الأنا» هنا تنطق بلسان «آخر» في رؤيتها «للآخر» الذي يأتي في آخر القائمة حسب رؤية داروين في وجود تفاوت ذهني وأخلاقي على مستوى الأمم، والأجناس، والأفراد.

إن انعدام التجربة المرآوية لدى الإنسان «البدائي »في أدغال أفريقيا - كما قدمنا من قبل - أفقدته القدرة على أن يعي أن ظله الممتد على الأرض يفترق «عنه هو» كأصل له، فهما لديه واحد ونفس الشيء، وهو لا يستطيع أن يدرك أن خيالات الكائنات المنعكسة من حوله ما هي إلا مجرد خيالات لأصل قائم في الطبيعة والبيئة، ليس إلا. و«البدائي» في هذا التعين identification لايعرف ثنائية الأصل والصورة، والروح والجسم، ولعلنا نتوقف هنا عند الكلمة الأخيرة في الجملة السابقة، فـ«البدائي» الإفريقي لايدرك أن فكرة الجسم هي عنصر أساسي في تركيب شخصيته يتميز به بين الآخرين، وعن الآخرين. في لحظة الوعي بالاختلاف هذه، تبدأ المعرفة بالذات، وتُكتشف فكرة الجسم لدى الإنسان «البدائي»، فيكون هنا - دون أن يدري - قد أخذ بالمعايير العقلية كما يفهمها ويطبقها الإنسان الحديث في حياته. معنى هذا أن «البدائي» قد انتقل من مرحلة «الوعي الطبيعي» - كما أطلق عليها هيجل في كتابه **ظاهريات الروح** حين «يرى ولكنه لايرى نفسه. يعرف ولكنه لايعرف أنه يعرف. فهو إذن معرفة وجهالة»(٤٣) إلى الأخذ بمعيار

> التفرقة بين الجسم والروح أو النفس، بحيث تتضح العلاقة في وعي الإنسان بينه وبين جسمه، ويميز بالتالي بين الأصل والصورة. فيعرف - بعد أن كان لايعرف - (...) الاختلاف بينه وبين جسمه، أو بينه «كأصل» (أنا) وبينه «كصورة» (أنا آخر).(٤٤)

فتولد الهوية. ونحن هنا نرى امتداد هذه الفكرة إلى موقف الإنسان «البدائي» من «التاريخ»، فهو لكونه لايعرف الفرق بين الروح والجسد، وبين الأصل والصورة لافتقاره للعنصر الجوهري في تجربة المرآة في شمولها، ونعني به الانعكاس على الذات، فإنه لايعي بالتالي ثنائية الماضي والحاضر بمفهومنا للتاريخ. فهو يجعل - في تصورنا - بتوحده مع ما حوله «لحظة الآن»، إن جاز التعبير، أي لحظة المعايشة الحاضرة، هي الأهم والأجدى له. ويتجلى هذا الموقف واضحًا في مفهوم «البدائي» للمسيحية كمبادئ وأخلاق بغير أي بُعد زمني. ولهذا نجد «البدائي» في عدم وعيه بتاريخ قارته، لايفرق بين ما مضي وبين اللحظة الحاضرة، ويصبح بالتبعية غير قادر على أن يهتم بما هو آت، أي بمستقبله. ولقد كان هذا هو سبب تصافح ليو فروبينيوس مع أفريقيا، الذي تحول من مجرد اهتمام بالعامل الجغرافي كعنصر في تشكيل حضارة هذه القارة إلى الهوس بماضيها، حتى ينادينا بـ: «أفريقيتي» في كتاباته، وليرحل إليها اثنتي عشرة مرة فيما بين ١٩٠٥ و١٩١٥. وقدم فروبينيوس خلاصة تجربته فيها في كتاب من سبعة أجزاء غلب عليها - وهذا ما أُخذ عليه - الأسلوب الذاتي في الكتابة، فأدار ظهره للجامعة غير آسف.

جمع فروبنيوس منتخبًا من الأدب الشعبي الأفريقي ممثلاً في القصص، والحكايات الخيالية في مجموعات نذكر منها **الديكاميرون السوداء** (١٩٠٧)، مستوحيًا العنوان من العمل الأدبي الإيطالي الشهير، وكذلك **أطلانتيس** (١٩٢١) التي قدم لها بكلمات الإهداء لزوجته، التي إستهللنا بها البحث. ولعل فروبينيوس يمثل نموذجاً للمؤرخ كما تصوره محمد أركون، من حيث إنه لم يغفل في جمعه للتراث أن يولي الأدب الشفاهي اهتمامه، فأعطاه

حيزاً كبيراً من كتاباته. إلا أننا يجب أن نتساءل عن مصداقية ما وصلنا من الأدب الشفاهي الإفريقي من خلال فروبينيوس، إذا ما عرفنا أنه كان يستعين بمترجمين لينقلوا إليه مضمون هذا التراث كما سرده الأهالي، وكان ذلك يتم بالطبع من خلال الانطباعات الذاتية لهؤلاء «الوسطاء»، وأحكامهم التقويمية. فإذا أضفنا إلى ذلك أن فروبينيوس قد أعاد صياغة ما سمع من الأدب الشفاهي الإفريقي بأسلوبه، وقبل كل شيء بلغته الأم، فالسؤال الذي يطرح نفسه هو: هل نحن هنا نقرأ الأدب الشعبي الإفريقي أم رؤية فروبينيوس له؟

ونظرة فروبينيوس لأفريقيا كتاريخ، وتدوينه لهذا التاريخ الأفريقي وللأدب الشعبي لهذه القارة في أوائل القرن العشرين يتزامن مع اهتمام علماء الأنثروبولوجيا بدراسة كل ما يتعلق بالإنسان البدائي، وقد لانجدها مجرد صدفة أن يهتم في نفس الوقت علماء النفس باكتشاف الطفل علميا، إذا ما عرفنا أن فروبينيوس تبني نظرية الفيلسوف أوزوالد شبنجلر Oswald Spengler (١٨٨٠-١٩٣٦) بأن تاريخ الشعوب مثله مثل عمر الإنسان يمر بمرحلة طفولة، وشباب، وكهولة، فنظر فروبينيوس للقارة السوداء من خلال البُعد الزمني على أنها ما زالت في طفولتها، بل هي تمثل له طفولة البشرية بأكملها. وربما كان هذا دافعا لا شعوريا لكثير من الرحالة، والمغامرين، والدارسين على حد سواء، إلى البحث عن عالم ما زال في «سن» البراءة والعفوية، لم يعتل قسماته وجه المدنية القبيح، وإلا فبم نفسر أن هذه القارة قد اجتذبت وقتها في آن واحد : عالم المعادن روسجر، والعالم والطبيب تيودور بيلهارس، والمبشر كرايف، والدبلوماسي الكونت فون بروكش - أوستين، والأديب بوجوميل جولتز؟ ونحن نذكر كل هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر. فإذا سجل هؤلاء تجربتهم الحياتية، ووجدت طريقها إلى يد المتلقي في الساحة الألمانية فإن هذا الأخير أقبل عليها إقبالاً منقطع النظير يعد في حد ذاته ظاهرة تستحق التوقف عندها، فلقد انتشرت في ألمانيا هذه النوعية من الكتابات في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، خاصة ما سمي منها بـ«Professorenromane» أي «روايات الأساتذة» بكل الإيحاءات السلبية لهذه التسمية. فهي روايات «أدبية» يقوم بكتابتها أساتذة الجامعة في مجال تخصصهم وغالباً ما يكون في تاريخ مصر وعلم المصريات أو تاريخ أفريقيا وآسيا، وهي يغلب عليها الطابع المعلوماتي بينما تأتي الملكة الأدبية في المقام الثاني، هذا إن وُجدت أساساً. والقارئ يقبل على هذه النوعية من الكتب لأنها تنقل إليه من خلال رواية تاريخية عالماً بأكمله لا يستطيع هو الانتقال إليه، وتزوده في الآن نفسه بالمعلومة التي يولع بها، بل ويشكل إطلاعه عليها واستخدامه لها في حديثه أهمية خاصة لأنها تبرزه في الصورة التي يحب أن يظهر بها وهي صورة المثقف القارئ، الموسوعي المعرفة، وهذا ما يحب أن يتركه من انطباع لدى «الآخر».

وفروبينيوس لايتفق مع شبنجلر في أن هؤلاء البدائيين ليس لهم مكان في تصنيف التاريخ، وهو لايقف عند حد الاختلاف في الرأي بل يتجاوزه إلى تبني كون أفريقيا ضمن كتاب التاريخ، مما يعد موقفًا ثوريًا إذا ما عرفنا أنه منذ هيجل والإثنولوجيون وكذلك الرأي العام مقتنعون بعدم تاريخية أفريقيا. فنقرأ مثلا في إحدى صحف برلين في عام ١٨٩١ :

> (...) إن أفريقيا لاتشكل بالنسبة لنا أي لغز تاريخي طالما يسكنها الزنوج، لأن كل ما سمعناه حتى الآن من الباحثين الرحالة والإثنوجرافيين عن

> هذه القارة يفيد بأن التاريخ والحضارة الحقيقيين بدءآ عند هذه الشعوب بغزو المحمدية لها. فإن العرب هم الذين أدخلوا مع دينهم الحضارة المتقدمة إلى هؤلاء الأهالي ، الذين لم يكن لهم قبل ذلك هيكل منظم للدولة، ولا دين بالمعنى المعروف، ولا حرفية متطورة (...) «أفريقيا الزنوج » هي قارة بلا ألغاز وبلا تاريخ.(٤٥)

ولهذا نجد أن فروبينيوس باكتشافه لماضي أفريقيا، وجمعه، وتدوينه لتاريخها من خلال الأدب الشفاهي قد قوض هذه النظرية، لأنه نادى دائماً «بضرورة إدخال أفريقيا في نطاق التاريخ المعترف به، وكذلك في تاريخ الحضارة»(٤٦)، وجعل هذه الجملة شعاراً لكتابه **وتكلمت أفريقيا** (١٩١٢) *Und Afrika sprach*. ويلخص فروبينيوس تجربته في أفريقيا بهذه الكلمات:

> في نهاية كل هذا الوصف، وهذه المشاهدات، يحق لنا أن نقول إننا قد تعرفنا هنا على شعب، وعلى حضارة لهما علامتان مميزتان : أولهما الترابط الرائع العظيم، والوحدة شديدة الحضور، وكذلك التمام ذو الطابع المميز، وثانيهما استقلالية مذهلة وتلقائية في الأسلوب.(٤٧)

ورجوعا إلى تجربة المرآة، نقول : إن ما قام به فروبينيوس في تأصيل البعد التاريخي لأفريقيا - بغض النظر عن دافعه المعلن منه أو الخفي - هو بمثابة الخطوة التي جعلت «أفريقيا البدائية» تتعرف - ولأول مرة - على جسمها، وبالتالي على تاريخها، ففي إدراكها لثنائية الجسد والروح، أدركت في الآن نفسه ثنائية الماضي والحاضر فخطت بذلك أول خطوة نحو «الهوية الأفريقية». ومن هنا بدأ إحساس الأفريقي بذاته من خلال اختلافه، وأحست أفريقيا بهويتها بين الأمم، فتشابهت تجربتها مع تجربة الطفل أمام المرآة حين تنتقل به الصورة من «المجال الحيوي الذي يعيش فيه متوحداً بالآخر، (...)، إلى المجال الاجتماعي، حيث التمايز أو التفاضل بين الأنا والآخر».(٤٨)

ورغم إيجابية هذه المعرفة، وهذا الوعي الذاتي الذي تُوّج في شكل «نضالي» ممثلاً في الحركات «الاستقلالية»، فلابد لنا أن نقول إن الأفريقي بهذا التميز والاختلاف قد فقد التعيّن مع نفسه، ومع بيئته، ومع الطبيعة من حوله إلى غير رجعة كثمن لحاقه بركب المدنية. والسؤال هنا: أو ليست هي نفس المدنية بآثارها السلبية التي كانت دافعاً وراء خروج الكثيرين إلى أفريقيا بحثاً عما كانوا السبب في فقد الأفريقي له، والذي قد يصل يوماً إلى ما وصل إليه الأوروبي، فيخرج بدوره بحثاً عن ذاته في بلد آخر؟

هوامش

* جميع الاستشهادات من كتابات الرحالة موضوع البحث هي من ترجمتي.

١- راجع:

Leo Frobenius, *Atlantis Volksmärchen der Kabylen*, Band I (Jena: Eugen Diederichs, 1921), p. 1.

٢- محمود رجب ، **فلسفة المرآة** (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٩٤) ، ص ١٩١.

٣- نفس المرجع ونفس الصفحة.

٤- نفس المرجع ونفس الصفحة.

٥- راجع:

Heinrich Barth, *Reisen und Entdeckungen in Nord = und Central = Afrika in den Jahren 1849 bis 1855*, Band I (Gotha : Verlag von Justus Perthes, 1859), p. 1.

٦- حسين محمد فهيم ، **أدب الرحلات : دراسة تحليلية من منظور إثنوجرافي** (الكويت: سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٨٩) ، ص ١٢٩.

٧- راجع:

Heinrich Barth, *Reisen und Entdeckungen in Nord = und Central = Afrika in den Jahren 1849 bis 1855*, Band I, p. 2.

٨- راجع:

Barth, Band I, p. 11.

٩- راجع:

Heinrich Barth, *Reisen und Entdeckungen in Nord = und Central = Afrika in den Jahren 1849 bis 1855*, Band II (Gotha: Verlag von Justus Perthes, 1860), p. 262 f.

١٠- محمود رجب ، **فلسفة المرآة**، مرجع سبق ذكره ، ص ٤٣.

١١- **نفس المرجع** ، ص ٣٢.

١٢- راجع:

Heinrich Barth, *Reisen und Entdeckungen in Nord = und Central = Afrika in den Jahren 1849 bis 1855*, Band II , op. cit., p. 90.

١٣- راجع:

Barth, Band II, p. 70 f .

١٤- محمود رجب ، **فلسفة المرآة** ، مرجع سبق ذكره، ص ١١٣.

١٥- راجع:

Gustav Nachtigal, *Sahara und Sudan: Ergebnisse sechsjähriger Reisen in Afrika,* Band I (Graz, Austria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1879), p. 204.

١٦- راجع:

Gustav Nachtigal, *Sahara und Sudan: Ergebnisse sechsjähriger Reisen in Afrika,* Band II (Graz, Austria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1881), p. 590.

١٧- راجع:

Gustav Nachtigal, *Sahara und Sudan:* Band I , p. 595.

١٨- محمود رجب ، **فلسفة المرآة** ، مرجع سبق ذكره، ص ٢٢٦.

١٩- راجع:

Gustav Nachtigal, *Sahara und Sudan:* Band I , p. 520.

٢٠- محمود رجب ، **فلسفة المرآة** ، مرجع سبق ذكره، ص ١٢٠.

٢١- راجع:

Gustav Nachtigal, *Sahara und Sudan:* Band II , op. cit., p. 290.

٢٢- محمود رجب ، **فلسفة المرآة** ،مرجع سبق ذكره، ص ١٢٠.

٢٣- نفس المرجع ، ص ٢٢٣.

٢٤- نفس المرجع ، ص ١٢٠.

٢٥- راجع:

Gustav Nachtigal, *Sahara und Sudan:* Band II , p. 595.

٢٦- راجع:

Gustav Nachtigal, *Sahara und Sudan: Ergebnisse sechsjähriger Reisen in Afrika,* Band III (Graz, Austria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1889), p. 65.

٢٧- محمود رجب ، **فلسفة المرآة** ،مرجع سبق ذكره، ص ٥٥.

٢٨- نفس المرجع ، ص ١١٩.

٢٩- كارستن نيبور ، **رحلة إلى مصر ١٧٦١ - ١٧٦٢** ، ترجمة وتقديم وتعليق دكتور

مصطفى ماهر (القاهرة : دار الكتاب ، ١٩٧٧)، ص ١١.

٣٠- محمود رجب ، **فلسفة المرآة** ، مرجع سبق ذكره، ص ٢٤٤.

٣١- **نفس المرجع** ، ص ٢٠٢.

٣٢- راجع:

Albert Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald: Erlebnisse und Beobachtungen eines Arztes im Urwalde Äquatorialafrikas* (München: Beck, 1995), p. 147 f.

٣٣- راجع:

Alfred Edmund Brehm, *Reisen im Sudan 1847 - 1852* (Stuttgart: Edition Erdmann in K. Thienemanns Verlag, 1983), p. 174 .

٣٤- راجع:

Albert Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, p. 148.

٣٥- محمود رجب ، **فلسفة المرآة** ، مرجع سبق ذكره، ص ٢٠٨.

٣٦- راجع:

Alfred Edmund Brehm, *Reisen im Sudan 1847 - 1852,* op. cit., p. 165.

٣٧- راجع:

Albert Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, p. 132 f.

٣٨- راجع:

Schweitzer, *Zwischen Wasser und Urwald*, p. 133.

٣٩- راجع:

Schweitzer, p. 117.

٤٠- راجع:

Schweitzer, p. 116.

٤١- راجع:

Schweitzer, p. 115.

٤٢- راجع:

Gustav Nachtigal, *Sahara und Sudan,* Band II, op. cit., p. 44.

٤٣- راجع:

J. Hyppolite, "Phénoménologie" de Hegel et psychoanalyse, dans "*Figures de la Pensée philosophique* (Paris: P. U. F., t. I, 1971), p. 215.

نقلا عن الدكتور محمود رجب ، **فلسفة المرآة** ، مرجع سبق ذكره، ص ١٩٤.

٤٤- محمود رجب، **فلسفة المرآة** ،مرجع سبق دكره، ص ١٩٤.

٤٥- كما ورد في:

Leo Frobenius, *Und Afrika sprach: Auf den Trümmern des klassischer Atlantis* (Berlin: Vita, 1912), p. 1 f.

٤٦- راجع:

Zeitschrift für Ethnologie , 1907, p. 314.

٤٧- راجع:

Leo Frobenius, *Und Afrika sprach,* op. cit., p. 439.

٤٨- محمود رجب ، **فلسفة المرآة** ، مرجع سبق ذكره، ص ١٩٦.

القنـــاع فنـــياً :
أفريقيا وما بعدها

عادل السيوي

ثنائية قديمة

حدث لي في الصبا البعيد، أن صعدت ذات مساء إلى بيت جارتي الصغيرة، وكان الدرج مظلما، وعندما رن الجرس، لم أسمع أي رد أو حركة، ولكن الباب انفتح وحده ببطء، وظهر ضوء خافت خلفه، وبدأت ألمح شيئا ما يتقدم نحوي، كان رأس كائن بشع، صرخت رعباً، وقفزت فوق السلالم مبتعداً، وعندما وقعت أثناء هروبي المرتبك، تفجرت حولي باقة هائلة من الضحكات، وأوقفتني؛ أدركت أنني كنت ضحية نزق إخوة صديقتي الأكبر منا عمرا. وبوجه شاحب عدت كي أضحك معهم، بخجل في البداية، ثم ضحكت من كل قلبي أنا أيضا. منذ هذه اللحظة أصبح للقناع وجود مؤكد في ذاكرتي، وارتبط بذلك الحضور المزدوج، شيء له طابع المفاجأة الدائمة ولكنه قادر أيضا على منح الأمان، وجه ينقلنا من ثقل الواقع إلى خفة الوهم، واعتقد أن هذه الذاكرة البعيدة مازالت صالحة للآن للولوج إلى عالم القناع والإمساك بقلبه المزدوج.

«إنها شجرة تخرج في أصل الجحيم طلعها كأنه رءوس الشياطين»

(سورة **الصافات**، آية ٦٣-٦٤)

الأصل هو السر، غموض مقيم يحيط بنا ولا ينجلي. رؤوس الشياطين وعيون الملائكة وأشباح ووجوه حوريات وجن وعفاريت تطل علينا وتختفي. حضورها مؤقت ومريب، لأن الله هو الاحتجاب الكامل والخالد للوجود، المتعالي على الشكل والظهور، والإنسان هو الحضور العارض والمتجسد دائما كالفضيحة، والفجوة الممتدة بينهما شاسعة. ولا بد من كيانات نستند إليها، لسد هذا الفراغ المخيف؛ لا بد من وسيط يلعب الدورين معا. نحتاج إلى هذه الأشكال المختلطة من الحضور والغياب، كائنات خافية ولكنها تظهر لنا أحيانا. هل تفعل الأشباح والشياطين والعفاريت فعلها بجدارة لسد هذه الفجوة المهولة بين الظهور السافر للإنسان وامتناع الوجود الإلهي عن الشكل؟ هل هذا هو دافعنا لابتكار القناع كحاجز يخفي وجوهنا ولكنه يكشف حضورنا ويؤكده؟ أم أنه بعض من حيلتنا الإنسانية للجمع بين طرفي التجربة معا، ولكي نمارس لعبة الاختفاء والظهور في نفس الوقت؟

أي وجه إنساني مهما بدا عظيما، هو وجه عارض ومثقل بقدر رحيله، أما القناع فهو وجه نصنعه بأيدينا نريد له أن يبقى وأن نبقى به، وجه نمسك بحالته وحدها، وجه نحتمي به، ونحجب خلفه عالمنا الداخلي. نصنع القناع ونحن نعلم أن لكل منا وجه عابر سبيل سيذهب؛ كل الوجوه التي ظهرت ستختفي ويبقى بعد رحيل جميع الوجوه، الوجه الأكبر، مفارقا لكل احتمالات الشكل والظهور، "ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام" (سورة **الرحمن**، آية ٢٧).

مدخل للقراءة

هناك بالتأكيد العديد من زوايا النظر للقناع، ولكننا ندرك استحالة أن نقرأه خارج علاقته بالطقس والجسد. نعلم جيدا أن القناع هو في نهاية المطاف أداة، حضور مادي، شيء مثل أي شيء، وبالتالي لنا أن نتأمله بوصفه شيئاً ما. يمكننا إذن أن نتعرف على حجمه وسمكه ومادته، جلد أم ورق أم خشب، ثم نتساءل عن كيفية صنعه أيضاً، وهل تربطه خيوط؟ وشكل الثقوب التي يحتويها ..إلخ. هذا هو أحد مستويات التعرف على القناع كوجود مادي ولكن هذا لا يساعدنا كثيرا على الاقتراب من جوهره، لأننا يمكن أن ننظر بنفس الطريقة إلى أي حقيبة أو حذاء. أعتقد أننا سنبدأ في الدخول إلى الموضوع عندما نسأل عن وظيفة القناع، فهل هو أداة للتنكر أو الاختفاء أم طريقة للكشف؟ فإذا قلنا إن وظيفة القناع هي الإخفاء فحسب، فسنجد أنفسنا ننظر إليه وفقا لهذه الوظيفة، لنتأمل شكله كحائل مانع للرؤية، ونتعامل مع جماليات هذا الجدار المؤقت. أما إذا اقتنعنا بأنه يقدم لنا ظهوراً جديداً متوازياً مع عملية الإخفاء فإننا في هذه اللحظة، سنتحرك خطوة أخرى في معرفة شكل هذا الظهور: قناع المحارب أو الراقص أو طارد الأرواح الشريرة. اقترابنا من شكل القناع مرهون إذن بمدى فهمنا لوظيفته. القناع ابن الطقس وتشكله وطريقة النظر إليه تتحدد داخل الطقس ولن نستطيع الآن أن نمسك بها نحن الواقفين خارج الحلبة إلا عبر تأملنا لهذه الأقنعة المنبتة عن عالمها (أنظر الصور في نهاية المقالة).

القناع وأدوات النقد الفني

توقعنا الأعمال التي تقف في مناطق وسيطة بين الأجناس الفنية في الارتباك، فذهننا الإنساني يريد أن يتعامل مع أجناس محددة الهوية يملك خبرات في التعامل معها، أما مناطق التداخل فهي محيرة والقناع هو واحد من هذه المناطق المحيرة. ما هو التحديد الضروري والذي سيكون في نهاية المطاف مدخلنا في تعاملنا مع القناع كإبداع فني؟ هل نعتبره نوعا من التصوير، وبالتالي نبحث عن علاقات السطح وكيف تم بناء العلاقة والإيقاع بين الخطوط والألوان..إلخ؟ هل هو نحت بارز relievo/relief، أم نحت بالمعنى الواسع، أم أنه شيء فني objet d'art؟ وكل هذه المقولات تشير إلى أجناس محددة، وهناك طرق مأهولة لارتيادها؛ ولأن القناع ليس عملا فنيا خالصا بالمعنى المعتمد، وبما أنه مفردة في طقس أوسع وأعم، وبالتالي فإن فصله عن لحظته وعن حالة فاعليته يشبه عمليات البتر. ولذلك لا يمكننا أن نخضعه قسرا لهذه التحديدات المناسبة للتعامل مع العمل الفني المستقل أساساً، فالعمل الفني يؤكد استقلاله في كل لحظة بعيدا عن فكرة الاستخدام. ولكن

العلاقات البصرية تملك في ذاتها أيضا منطقها الداخلي بغض النظر عن مواقع فاعليتها، ولذلك يمكننا الاعتماد عليها في المقارنة بين القناع واللوحة والمنحوتة وبكل ما هو بصري. علينا إذن أن نكتشف طريقنا من داخل القناع نفسه، وأعتقد أن الحالة التي يضعنا فيها القناع والتي تبعدنا عن الوجه وتقربنا إليه معا في نفس الوقت، هي مفتاح صالح لكشف النوعية. فمدى نجاح القناع في الإخفاء والإظهار، أي في كشف حالة بعينها، هي جوهر وجوده؛ ويمكننا ونحن نقترب منها استعارة مناهج التحليل المتبعة في التصوير والنحت وخلافه، وعلينا بعد ذلك إعمال الذهن لمعرفة حدود صلاحية تطبيق هذه الأدوات عند اختلاف مجال التطبيق، أي عندما ننتقل من البورتريه إلى القناع.

البورتريه، الوجه، القناع

عندما يتعامل الفنان مع الصورة الشخصية، البورتريه ritratto/portrait، يكون همه في الأساس تجسيد "الأنا" المحددة، وصاحب الصورة هو في عين الفنان، أي ما تكشفه الملامح الظاهرة ethos عن الإنفعال الكامن في الشخصية pathos. البورتريه هو إذن صياغة تشير إلى كائن اجتماعي محدد له اسم ويمكن تعيينه؛ إنها مصنوعة له وهو الحكم عليها في نهاية الأمر. وأعلى درجات تعقد إظهار "الأنا" هي الصورة الذاتية التي يرسمها الفنان لنفسه autoritratto/selfportrait. في هذا النوع من العمل يخاطب الفنان نفسه: ذات تعيد صياغة شكلها كما تراه، ويمسك الفنان في صورته بتحولاته كما فعل رمبرانت أو ماكس بيكمان وغيرهما من كبار الفنانين. ومع ذلك فإننا عندما ننظر حتى إلى ذلك النوع من الصورة الشخصية فإننا نريد أن نرى أيضا شيئاً ما يخصنا، نريد أن نرى وجهنا، ويختلف الوجه viso/face كجنس من أجناس التصوير عن البورتريه، لأن الفنان يتعامل معه بوصفه ابتكاراً كاملاً وصياغة حرة، ولهذا فإنه ينهج في تناوله طريقة تختلف تماما عن معايير الصورة الشخصية. فنحن ندرك أنه "هو" معمم غير متجسد فعلا في الواقع، هو ذلك الوجه الممكن والمحتمل، مهما حاول الفنان أن يقنعنا بواقعيته. الوجه إذن رسالة مفتوحة للجميع، أما القناع maschera/mask، فإن صانعه يدرك منذ البداية أنه غطاء سيخفي الرأس، لكي يظهر مرة أخرى لا كفرد وإنما كقيمة معممة، فالفارس المقنع على سبيل المثال، يخفي ذاته ليعطي لفعله قيمة أكبر من ارتباطها بالفرد. هو إذن كشف الشجاعة بأكملها، لا شجاعة هذا الفارس وحده؛ وحجب الفاعل هنا هو إعلاء لقيمة الفعل والحالة معا. قد تكون هذه الفروق الفاصلة بين طرق إعادة صياغة الرأس الإنساني ضرورية، ولكنها لا تكفي لقيادتنا عبر دروب كثيرة وعرة يجب خوضها عند الدخول في كل باب على حدة.

ابتعاد ضروري

يفرض القناع على من يشاهده درجة من الابتعاد، و إذا وقفت أمام القناع، فإنك تقف أمام وجه لا تمسه التحولات، ويقدم لك في ثباته فرصة للتأمل الطويل. لديك مع القناع إمكانية أن تعايش وجهاً لا تتبدل فيه الملامح وفقاً لمتطلبات التعبير، ولا يستجيب للعالم الداخلي؛ إنه وجه حاضر بقوة حضوره الخارجي وحدها ولا يخضع لمتغيرات اللحظة،

وهو مغلق لا مجال لاختراقه، يجذبنا في ذاته فننسى من يرتديه. وفي هذا الحضور والثبات تكمن قوة القناع. فلكل حالة إنسانية وجه يمكن تجسيده وفصله عن المسار الدائم لتقلبات الانفعال، إنه إمساك بخلود لحظة محددة لحضور الوجه، والخروج بها من خطِّية الزمان بلحظاته المتعاقبة. يجسد القناع إذن لحظة واحدة للوجه ويعيد إنتاجها بلا عناء، ومن هنا يجذب العين إليه بقوة ويحتفظ في نفس الوقت بمسافة بينه وبينها، فالمشاهد لا يقترب ولا يلمس ولا مجال لدخوله في علاقة حميمة مع القناع[١]، وثبات التعبير على الوجه يتطلب عدم الاقتراب والاحتفاظ بمسافة ضرورية من الابتعاد: إنه الثابت المقدس يحتفظ بحقه في الانفصال عن المتغير واليومي.

القناع بين الشكل والوظيفة

يخضع القناع إذن في حلوله التشكيلية للدور المنوط به، وسنتوقف عند نماذج لهذه العلاقة، ونبدأ بقناع وظيفته طرد الأرواح الشريرة، وهو قناع متكرر واسع الانتشار في الحضارة اليونانية، تسيطر على الوجه عينان واسعتان، وابتسامة كبيرة، في حركة العين الخارجية قسوة ووعيد، وفي الابتسامة قدرة على الإيذاء، وعلى الجبهة رأس حيوان مفترس، والأذن تكرار لشكل العين ولكنها مفتوحة بقوة على جانبي الوجه، وأقواس منحوتة بإحكام تختصر الوجه وتدعمه كبناء راسخ، وخطوط تحيط بالعين والفم لتؤكد حضور كل جزء بقوة. القناع الطارد للشر واثق من قوته ولا مجال لاختراقه، مادة القناع من الفخار الثقيل وفي ملمسه رسالة معلنة بالابتعاد. لننتقل إلى قناع الحاكم القادر: لا يفكر صاحب السلطة - بصفته في أعلى موقع - في التحول أو تبديل شخصيته، وإنما كل هدفه إعادة إنتاج ذاته دائما[٢]. قناع الحاكم يقوم بوظيفتين هامتين، من جهة عليه أن يخفي القلق أو المخاوف التي تعتري من يعتلي السلطة، ومن جهة أخرى عليه نقل إحساس بالأمان المخلوط بالرهبة لمن يراه، ولذا سنرى أن قناع الحاكم هو في الحقيقة إعادة صياغة وجه الحاكم نفسه مرة أخرى، ولكن في حالة واحدة. وإذا انتقلنا من قناع السلطة الجهم إلى أقنعة الرقص الأفريقية، فسنجد أن فيها خفة وبهجة خاصة؛ هي خليط فرح من الألوان. ويمكن أن يكون قناع الرقص مزدوجا، به رأسان يتبادلان السيطرة على المشهد. يحتوي على أجزاء مفككوكة الأطراف كي تهتز مع إيقاعات الرقص، كما تضاف للقناع قطعة إضافية متحررة من علاقتها بالرأس وفيها حرية كبيرة في الأداء، وتضم العديد من التفاصيل، وهي تضيف بذلك بعداً دراميا للرقص. أما قناع الصيد فهو غالبا رأس حيوان مقدس. ورأس النمر تتسيد أغلب أقنعة الصيد، والإنسان يدرك في أعماقه أنه هو سيد الحيوانات وأكثرها قدرة على التخفي والحيلة، وهو يقهر سائر الحيوانات، أما تلك التي استعصت عليه فإنه يقدسها ويرفعها إلى موقع أعلى من مواقع الصراع، ورأس النمر التي يرتديها الصيد: ليست وسيلته للاختباء، ولا لإخفاء خوفه عن الفريسة، وإنما هي التحالف مع القوة المقدسة لذلك الحيوان الأرقى، من أجل أن يتمكن من اقتناص الفرائس الصعبة. قناع الصيد هو أقرب إلى الشكل الطبيعي للحيوان وأقرب تماثلاً مع نسبه التشريحية، ولا يعوق حجمه وتكوينه مهمة الصائد. أما قناع إبعاد الفضوليين، والمثال هنا من الكونغو، فهو قناع بسيط سنجد أن حله التشكيلي أقرب إلى طبيعة الأشياء اليومية، وشكله الدائري هو أفضل الحلول وأقربها إلى وظيفته

الاجتماعية، وهي بالتحديد إبعاد السيدات والأطفال والمراهقين عن الطقوس التي تقتصر على الرجال وحدهم، ولذا تتم صياغته في أبسط الأشكال وأقربها إلى خلط التحذير الجاد بالسخرية، فهو تكوين يهدد بلا قسوة.

العين والفم

يضم القناع كافة عناصر الرأس، ولكن الفم والعين يظلان في جميع الحالات أقوى عناصر التشخيص، فهما عنصران كاشفان لحالة الروح والجسد. الفم هو الفوهة الحسية للجسد، والعين طاقة الروح أما الأذن والشعر والجبهة والذقن فتلعب دوراً تكميلياً لتأكيد الحالة التي جسدها القناع من خلال صياغة محددة لشكل العين والفم في الأساس. هنالك أقنعة على شكل نباتات، وأقنعة لا يمكن إحالتها إلى أي شكل، ولكن الأقنعة تلعب في نهاية الأمر دور الرأس المبتكر. وهناك أقنعة قليلة لعب فيها الشعر الدور الرئيسي، وخاصة في التقليل من الإحساس بوزن الرأس، وإعطاء انطباع بالخفة والتحرر من الجسد. وهكذا الأذن ستجدها تلعب الدور القائد في بعض الأقنعة، ففي تضخيمها الإحساس برهافة وقدرة اتصال باطني بالعالم. أما الأنف، فقد لعب أيضا دوراً هاماً في التشكيل، فهو الحد الفاصل بين شطري الوجه، وبما أن التناظر الحاد قاعدة متبعة بإصرار في أغلب الأقنعة، فإن الأنف يصبح عموداً رئيسياً في تشكيل القناع ولكن رغم وجود الجبهة والذقن والفك وباقي أعضاء الوجه، ومع الاعتراف بأن هناك أقنعة تلعب فيها هذه الأجزاء الدور الاكبر، وخاصة في الأقنعة الأفريقية، يظل الفم وتظل العين مفاتيح كبرى للعزف يضعها صانع القناع في المقام الأول. ففي كل ميل ضئيل للفم ومع كل إتساع طفيف في فتحة العين تتبدل الانفعالات والاستجابات بشكل ثوري والفنان المجهول صانع الأقنعة يدرك ذلك جيدا.

قناع پيرو Pierrot

وجه أبيض نحيل شاحب جداً بلا تركيز، عين ودمعة فضية ملتصقة بالجفن، هو پيرو، القناع الفرنسي الشهير وأحد أقنعة المسرح الشعبي[٣]، أخذه الفرنسيون من كوميديا الفن الإيطالية، واجتهد الممثلون العباقرة لتجسيده حيا: باتيست، باستير كيتون، لوريل، جان لوي بارو، توتو.. وغيرهم.

نعرف أن الضحك والبكاء حالتان لانفجار الوجه الإنساني، عندما يفقد تماسكه أمام دفعة كبيرة من المؤثرات الداخلية أو الخارجية: حالة من الفيض والاهتزاز، ومسرح الحياة في النهاية سيقدم لك ما يضحك أو ما يبكي وبينهما الكثير من التفاصيل. ولكن الضحك والبكاء هما القطبان الكبيران للظهور، بينهما يعيش الوجه حياته اليومية، وعبقرية وجه پيرو في أنه جامد الملامح محايد إلى درجة مدهشة، قد يبدو للعين أحيانا أنه على وشك أن يبتسم في مرارة أو أنه قد انتهى لتوه من ابتلاع آلامه أو أنه يقف بعيدا عن العالم غير قادر على النفاذ إلى الدنيا المشغولة بذاتها، ولكن الشحوب الأبيض وخطوط العين تكشف عن رقة كائن معذب. كان پيرو في أصله الإيطالي (بدرولينو) يلعب دور السنِّيد المحايد لشخصية أرلكينو الماكر، وفي مسرحية **دون جوان** *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*

أراد موليير كشف أبعاد هذه الشخصية، فهو كريم ومخلص ولكنه مبعد عن كل شيء في الحياة. وحوّله العبقري الفرنسي ديبور أو باتيست في بداية القرن التاسع عشر إلى وجه يبتسم لإخفاء يأسه العميق وخيبة أمله في الآخرين، وكان تجسيدا لحياد العامة وقلة حيلتهم، وتحول پيرو إلى بطل حقيقي وراحت ابتسامته تخفت تدريجيا عبر السنين حتى وصل في نهايته إلى ذلك الوجه الحزين وأضيفت له دمعة منفردة أصبحت لازمة للوجه الإنساني. فلماذا أصبح قناع بيرو علامة إنسانية داخل المسرح وخارجه؟ يبدو أن هناك سحرا خاصا لحالات الحزن والبكاء، فمخاوفنا كثيرة، من الكون ومن الآخر، أحزاننا عميقة ونفوسنا ضعيفة؛ يموت الأبطال والقديسون والأنبياء وهم يدافعون عن مثلنا الكبرى، ونبكي في وداعهم كما لو كنا نلوم أنفسنا على خيانتنا لهم. فعندما يدفع البطل جماعته للمغامرة فإنه يثقلها بالسير في الطرق الصعبة، ولأن حياة الجماعة تشترط التكرار والوسطية والتجانس والأمان، فهي ميالة بطبعها للتخلي عن بطلها، رغم إيمانها الشديد به وحبها المطلق له، ومن هذه الثنائية يكون البكاء مريراً، فالإنسانية تبكي سقوط قلبها الشعري المفتون بالحياة، وتبكي خيانتها المتكررة له، فتنهمر الدموع دائما في وداع الأبطال وتحت الصليب وعلى أقدام الشهداء. قناع پيرو هو البطل المهزوم والجماعة المتواطئة مع ضعفها معاً في وجه واحد، ويبدو أنه سيبقى معنا طويلا.

قناع المهرج

ابتسامة مرسومة بقوة تتجاوز الفم وتلتهم الوجه بأكمله، وأنف أحمر استدار طرفه حتى تحول كرة حمراء في منتصف الوجه، وعين تصغر وسط هالة بيضاء حروفها سوداء، ألوان صارخة، وخطوط تتجاوز تشريحية الوجه في سخرية، ومحصلة تريد الضحك من البداية. على العكس من پيرو، يكشف قناع المهرج عن ضحكته المفتعلة، وهو ليس قناعا بالمعنى الحقيقي ولكنه تحويل الوجه نفسه إلى حالة ثابتة. واذا كان پيرو قد نجح في الانتشار وحده بصمته وحزنه المرهف، فان قناع المهرج ظل في مكانه، رمزاً عامياً، حاملاً لعلاماته الرئيسية،: الأنف الأحمر، والابتسامة الكبيرة وكل هذه الأصباغ والألوان التي تسخر من الوجه وتستخف بالحياة، ومع ذلك لم يسلم قناع المهرج من ازدواج الدلالة، تم تحميله بذلك المعنى الشعري للضحك الذي يخفي البكاء، أو الألم خلف الابتسام، أو الحزن المطوي داخل السخرية. وإذا كان البكاء يعني بالضرورة الدخول الكامل والتورط، فإن الضحك هو دخول في الأشياء وخروج منها في الوقت نفسه، الضحك يزرع مسافة إنسانية للابتعاد بذكاء، ومن هنا تأتي قدرته على تحريرنا من ثقل العالم.

الشخصية: قناعنا اليومي

لكل منا وجهه وسط غابة الرؤوس، يهمنا شكل ظهوره، لدينا رغبة أكيدة في تجليه على أجمل حال، ونرغب في إخفاء عيوبنا، وفي اكتساب الطلعة الخاصة، الشكل المتفرد والجذاب. نوافق على قانون التزين والتنكر والتصنع، من أجل الوجود والإفلات والاقتناص أيضا، وفي المجتمع وداخل الجماعة لا نملك ونحن نعلن عن وجودنا المتفرد إلا أن نتنكر أيضا

داخل أقنعة متفق عليها. قانون الجماعة هو كبح الفردية داخل أطر معممة، فعملية تنظيم الجماعة هي إذن معاداة حقيقية لانطلاق الداخل ولحرية الفعل. والوجه هو أعلى تعبير عن الشخصية، وكلمة الشخصية المتداولة في أوروبا personality هي اشتقاق من اللاتينية persona وتعني قناع الممثل أي شكل محدد وثابت للظهور في الدراما (٤)، وشخصيتنا الفوتوغرافية، وجهنا الذي اعتمدناه في المرآة، هو أيضا قناع رقيق جداً صنعناه لأنفسنا، يمكننا حمله يوميا ومواجهة الآخرين به، ولكي يسهل علينا أن نتحرك داخل الجماعة. لقد أعدت الإنسانية حفلة تنكرية يومية مجانا، ودعت الجميع للمشاركة.

القناع البدائي

هناك شيء ما بدائي داخل أي قناع، ولكن القناع البدائي الحقيقي له حضور خاص شكلاً وموضوعاً فهو مفتاح للتلامس مع قوة الطبيعة والكائنات الخفية، يخرج بنا من وجودنا المعروف، لاصطياد ما لا نعرفه. هذا هو جوهر القناع البدائي. فنحن نحتاج إلى قوة ما خفية نعلم بوجودها حسيا وحدسيا ولكننا لا نملك معها براعة التخاطب المباشر، نحن نلجأ لهذه القوة كي تسقط المطر وتمنحنا الشجاعة لمواجهة وحوش الغابة ولكسر قوة الأعداء، نطلب منها أن تهبنا جزءاً من قدرتها كي تواصل الوجود والتكاثر والنماء والخصب. القناع والطقس، الرقص والموسيقى هي أدواتنا للخروج من حالنا المعتادة، وكي نتهيأ لاستقبال هذه القوة واستحضارها وبقاء فعلها فينا. هذا هو القناع البدائي سيد الأقنعة جميعا، ووظيفته أن نختلف عن ذاتنا لاستقبال الطاقة الكبرى والتخاطب مع روح الكون، ومن هذه الوظيفة تحددت عناصر القناع التشكيلية: اللون والملمس والحجم وصياغة الملامح. فشكل القناع البدائي هو شكل الرأس الذي يجسد نداء الإنسان لقوى الوجود الخفية، الباب المفتوح لدخول قوة الكون، ولذا لا مجال للتناسق والمنطق في صياغته، وإنما هو خروج كامل باللون والشكل، تداخل للأعضاء والكائنات والرموز، وهو في المحصلة الوجه الإنساني ورغبة تجاوزه معا، هو الوجود المحدود للوجه ومحاولة شحنه بما لا يحتمل في بناء واحد. وفي يومنا هذا يطل القناع البدائي علينا كإمكانية طليعية تتجاوز منطقنا. فهو يحرق مواقع الاتصال المنطقية بين أعضاء الوجه، ولا يعبأ بخبرتنا الاعتيادية، وإنما يمسك عبر حدس عميق بعناصر قوته، وقوة البدائي الذي يقف أمامنا شامخا هي في جوهره وليست في أشكاله.

رؤوس الآلهة المصرية

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحســـــس رأســـــك (٥)

تتحول الكائنات الخرافية بسهولة وتبدل أشكالها، تخرج من جسد إلى جسد بلا عناء: هكذا يصبح العفريت حماراً ثم سمكة، وسرعان ما تنمو له أجنحة ويصير نسراً يجوب

السماء. وفي القناع أيضا يخرج الرأس من نفسه، ليصبح رأس إنسان آخر أو حيوان أو طائر أو كائن لا تحديد لهويته. وفي تراثنا المصري القديم نشاهد أجساداً إنسانية تحمل رؤوس حيوانات ونباتات وأشياء وأدوات: رهط من الآلهة وأنصاف الآلهة، والكائنات المقدسة: حورس له رأس صقر وهاتور رأس بقرة، وسخمت رأس لبؤة وسوبك له رأس تمساح، أما ماعت فلها أحيانا رأس على شكل ريشة كتابة. هو إذن جسد إنساني ويزيد، أو جسد حيواني ويزيد، تداخل بين جسد وجسد ولكن هذا التداخل له سحر خاص، فجسم إخناتون يرفض الخضوع للفصل بين الجسد الأنثوي والجسد الذكري لأنه فوق الثنائية، له حضور مفارق عن الجسد المتميز جنسياً، فالوعي الأسطوري لا يستوعب بقاء كل كائن داخل جلده وشكله الوحيد. أليس ذلك التحديد الصارم ضربا من الفقر أو إهدار الإمكانيات، لأن الوجود سيفقد طعمه ويخضع لمنطق رتيب؟ إنه تقبل الواقع كما هو، بلا احتمالات أخرى، أي غياب فرصة الامتزاج والتداخل وتجاوز الذات. فلماذا لا نجرب مثل "أبو الهول"، أن يقع رأس الإنسان الذي نألفه جدا فوق جسم أسد؟ هل سيصبح قناعاً غريباً لرأس الأسد، أم يصبح جسد الأسد الرابض دعامة وسنداً قوياً لهذا الرأس الحكيم والواثق؟ لا هذا ولا ذاك، هناك درجة دقيقة من الاتزان، تسمح بهذا الازدواج، لا يخضع فيها جسد الإنسان لرأس الطائر وإنما يلعب رأس الطائر دور الحالة المميزة لذلك الجسد، وكائنات الفراعنة المقدسة كنز لا ينتهي للتوفيق بين الأجساد والرؤوس.

من القناع الفرعوني إلى وجوه الفيوم

أمام قناع الملك الصغير توت عنخ آمون تتداعى المشاعر الجليلة: احترام الموت وتجاوزه في فكرة الحياة الممتدة. لقد اكتشف المصريون أمراً كبيراً عندما أصبح الموت لديهم لحظة انتقال مختصرة داخل سيال الحياة؛ هذه هي هدية المصريين للإنسانية. كان الفراعنة يقيمون للحياة ألف حساب، وكان القناع عندهم حلاً للتبدلات التي تعتري الوجه بعد الموت، فهو وجه أزلي، خالد الملامح، علامة للروح لا يصلها الفساد. ولكن مع بداية الاحتكاك الكبير باليونان، تعلم المصريون فن الرسم بالشمع، وهو تقليد وصل إلينا من تصاوير تقاوم الماء، رسمها اليونانيون على مراكبهم.[٦] وتسمح تقنية الشمع - مثل الألوان الزيتية - بدرجة عالية من الدقة في رصد الظلال وتجسيد الملامح لم تكن متوفرة للفنان المصري من قبل. ومع دخول المسيحية خفت الإعجاب بالصورة، فما بالك بالقناع، وهو حضور مادي كبير، ولكن المصالحة مع الصورة أو الأيقونة كانت ممكنة، لأنها واقع خفيف، أقرب إلى الإيحاء والتجريد الذي كان يتطلبه ابتعاد الإله الأوحد في سمائه. فلم يعد القناع ضرورة من جهتين، أولاً لأن المحاكاة الدقيقة أصبحت ممكنة باكتشاف الشمع الملون، وبدايات التصوير الزيتي، وثانيا لأن القناع تعارض - بحضوره المادي وتجسيده للرأس - مع خفة الروح ومع درجة من التحرر من الوجود المادي والحسي جاءت بها الأديان التوحيدية. ومن هنا استبدلت وجوه الفيوم بالقناع الفرعوني، فقد أصبح للموت دور حاسم في الوجود وبدأت الحلول التشكيلية المختصرة والهندسية التي اعتمدها الفنان الفرعوني القديم تختفي، وبرزت الأنا دقيقةُ الملامح والمشاعر على الوجوه بكل خصوصيتها وتفردها. وببساطة لم يعد الفرد العادي، رغم محدوديته وتكراره، قابلاً للاختصار.

الملامح الزنجية هي أقرب ما يفد إلى الذهن عند تصور قناع أفريقي، ولكن هذه الإحالات سرعان ما تختفي عند النظر إلى الأقنعة الفعلية، ورغم ذلك تظل للقناع الأفريقي مناطق خصوصية محددة، فهل هناك روح خاصة يعكسها هذا القناع، رغم تعدد أشكال الوجود والحياة في القارة؟ وهل هي روح الغابة الأفريقية بالتحديد؟ وهل هناك ما يمكن تسميته بالملامح الأفريقية؟ لاشك أن الغابة - وهي لكثافتها وصعوبة الحياة فيها - أكثر تحصناً من أطراف القارة، ولذا فقد حافظت لقرون طويلة على أشكالها وفنونها، بينما تعرضت الأطراف للامتزاج والخلط. الغابة إذن هي العنصر الحاسم في الحديث عن أفريقيا وليست الصحراء ولا المدينة وخاصة فيما يتعلق بالقناع، كما أن التركيبة الزنجية للجسد تسيطر بدرجات متنوعة على شكل الجسم الإنساني لأغلب أبناء القارة، ويبدو هذا أيضا في البنية التشريحية للوجه وشكل الحركة والأداء الجسدي، حتى في بلاد أطراف القارة مثل مصر، ويكفي النظر للوجوه الفرعونية لتأمل نفاذ هذه العناصر داخل بنية الوجوه والأقنعة المصرية القديمة. وهكذا يمكن أن يبدو الملمح الزنجي مسيطرا على أغلب أبناء القارة، ولكن عند النظر إلى القناع الأفريقي سنجد أن صانع القناع ليس مهتما بإظهار هذا الجانب، أي بتحديد السمات، وهذا أمر يدعو للتأمل، لأن أغلب هذه الأقنعة تم إبداعها في منطقة وسط أفريقيا وشرقها الاستوائي وفي الجزء الجنوبي من الساحل الغربي، أي أنتج في الغابة وفي الجزء الزنجي من القارة، ومع ذلك فإنه وجه معمم لا يرتبط بالضرورة بالوجه الأفريقي: إنه الوجه الذي تصنعه الغابة، وفيه تندمج أشكال الطبيعة وأشكال الحياة مع روح الكون وطاقته السحرية، هو الأحجار والحيوان والإنسان والنبات معاً. ومن هنا سيصعب علينا بل ويجب ألا نبحث عن الوجه الزنجي في قناع الغابة باعتباره أحد الملامح المميزة. فهذه ثلاثة أقنعة من النيجر والكاميرون وليبيريا: الأقنعة الثلاثة لا تشي بملامح زنجية، والقناع الخشبي من ليبريا نموذج بالغ الجمال لوحدة الكائنات، الإنسان والنبات والطائر معاً، في معادلة دقيقة يصعب فصل عناصرها.

القناع الأفريقي حالات كلاسيكية

هل يمكن الحديث عن كلاسيكية أفريقية؟ قد يقودنا تأمل الأقنعة للإجابة، فهناك أجناس محددة من الأقنعة تبدو فيها العناصر الزنجية واضحة(٧)، وهي الأقنعة الأقرب في صياغتها إلى الصياغات الكلاسيكية للوجه: هنا يمكن أن نميز الشفاه الغليظة والأنف الزنجي القصير بفتحاته الكبيرة. وفي الأقنعة التي تتطلب تحديداً ومصداقية لوجه إنساني بعينه، لضرورات ترتبط بوظيفة القناع نفسه - وجه الحاكم وجه المتوفي الشاب..إلخ - يمكننا أن نتحدث عن أداء كلاسيكي للقناع الأفريقي، ونقصد بالكلاسيكي هنا بالتحديد احترام النسب الطبيعية للوجه ومحاولة الاقتراب من تشخيصها بأكبر درجات الأمانة وعدم التحوير، حتى وإن تم ذلك داخل إطار مبسط. وهو أمر سنجده أيضا في كثير من رؤوس التماثيل الفرعونية الكلاسيكية التي هي أقرب إلى شكل محدد للمحاكاة، يعتمد في الأساس على درجة الدقة في النقل من الواقع إلى العمل الفني، وبما يعنى ذلك من أن حضور التفاصيل المفردة له دور يفوق الرغبة في التعميم والرمز: من غانا يجيء هذا القناع المصنوع من

الذهب، ورغم تلخيص شكل العين وشعر الذقن إلا أن الفنان احترم النسب التشريحية للوجه الإنساني بل وتم تطويع وتشكيل القناع للإيحاء بتفاصيل التشكيل العضلي للوجه بمهارة بالغة، أما القناع الآخر فهو من نيجيريا وهو مصنوع من البرونز، وفيه أيضا هذه المزاوجة بين الحلول المختصرة والحلول التشريحية الدقيقة وخاصة في منطقة الأنف والوجنات، وفي صياغة الفم نزوع طبيعي للمحاكاة. وننتقل إلى قناع لوجه امرأة من الكونغو مصنوع من الخشب لنجد نموذجا لهذا النزوع الكلاسيكي الأفريقي الذي تمتزج فيه القدرة على الصياغة الطبيعية للوجه مع الحلول المختصرة والهندسية، فالحاجب مختصر وفتحة العين أيضا ولكن الخد والذقن والاستدارة العامة للوجه هي من باب التدقيق الكلاسيكي في مطابقة الصورة للواقع. إنها نماذج لأقنعة من مناطق أفريقية مختلفة ومصنوعة من مواد مختلفة لأغراض مختلفة أيضاً، ولكنها تشي في مجملها بوجود هذا النوع الأفريقي الخاص من الكلاسيكية، وفيه تتجسد الملامح الزنجية للقناع.

القناع الأفريقي: حالات تجريدية

يمكن أن نلمح تياراً ثالثاً للأقنعة الأفريقية، أقرب إلى روح التجريد. يصنع أقنعة لا تقدم شكلا يمكن التعرف عليه ولا تحديدا بصرياً له، ولذا فإنها تفتح الباب لكل التفسيرات. القناع المجرد يتجاوز بذلك القناع المجسد لشكل النبات، أو لخليط الكائنات. ففي التجريد تبعد المسافة كثيراً بين معالم الوجه والحلول البصرية التي تشير إليه ولو من بعيد، بحيث لا يمكن للعين أن تتعامل معها إلا بوصفها إشارات مغلقة على نفسها. ولا يتوقف دور القناع المجرد على الإخفاء وحده، فالتجريد في القناع، يقف حائلاً أمام محاولات الاختراق، ويفتح الاحتمالات على مصراعيها، فهو إذن قناع مغاير، لا يستبدل الرأس برأس آخر، ولا حياة بحياة، وانما ينتفي فيه أي تشخيص ممكن، وهو القناع الوحيد الذي يعتمد في دوره على غموض الاحتمالات القائمة خلفه، أكثر مما يقدم هو نفسه.

القناع الإفريقي بين الاستطالة والتناظر

لماذا يتكرر قانون الاستطالة في أغلب الأقنعة الأفريقية؟ ولماذا ركز الفنان البدائي جهده في رصد التناظر؟ نعرف أن هناك أقنعة مدورة وأخرى مثلثة أو مربعة، وهناك القليل القليل من الأقنعة غير المتناظرة، ولكن يظل القانون العام والحاكم للتشكيل في القناع هما عنصرا الاستطالة والتناظر، كما لو كانا في القلب من روح الإنسان القديم. ويمكن أن يبحث في هذا علماء الأنثربولوجيا وعلماء النفس وقد يكتشفون لنا إجابة، وقد يكون الجواب بسيطاً للغاية، فالوجه الإنساني مستطيل ومتناظر أيضا بطبيعته، فما وجه الغرابة إذن، أو ما حكمة السؤال، ولماذا لا ننظر إلى هذه الاستطالة وهذا التناظر بوصفهما نوعا من المبالغة في النسب الموجودة أصلاً؟ قد يكون هذا كافياً، ولكن هناك شيئاً ما يظل مثل السر، ففي أعمال النحت الأفريقي من الخشب استطالة بالغة، وفي أعمال التصوير والنحت في العصور الحجرية أجساد بالغة الاستطالة، وفي حضارة الأزتيك والمايا بأمريكا اللاتينية، والبدايات الأولى للحضارة اليونانية، وعند الفراعنة وفي بابل وآشور هناك استطالة مؤكدة، وعندما

نحت جاكومتي أعماله التى تستعيد حالة الجسد البدائي لجأ إلى التعامد والاستطالة . وقد تكون آسيا القارة الوحيدة التي لم يهيمن عليها هذا الحل، لأنها اعتمدت على الاستدارة وحركة القوس، فلماذا تردنا الاستطالة حتى الآن إلى هذه الروح القديمة؟ وكيف لعب التناظر دوره في تأكيد هذا الامتداد الرأسي؟ ولماذا لم يعتمده الآسيويون؟ سنحاول بالطبع أن نجد إجابات لنا، ولكن في جميع الأحوال لم تكن الاستطالة عند البدائي موقفا، ولم يكن التناظر وجهة نظر، فكما يقول مارشال ماكلوهان عن رسومات الكهوف البدائية "ليست لليد وجهات نظر".(٨)

ملوك الشرق الملثمون

يلعب القناع أيضاً ضمن وظائفه دور اللثام، الغطاء الذي يخلق رغبة الكشف ومعرفة المختبىء خلفه. وكان ليوناردو دافنشي يكن الاحترام لملوك الشرق العظام، ويرى أنهم يحجبون وجوههم حتى تظل محتفظة بسحر ظهورها، كما لو كان الظهور المستمر للشيء يفقده قوته.(٩) فالملك الملثم في صحراء العرب، الإمام الغائب، والإمبراطور الخفي في اليابان، هي حالات لتجسيد قوة الغامض والمحجوب الذي لا يتجلى إلا بقوة وبشكل مفاجىء؛ وكان ليوناردو يستخلص من ذلك درساً عظيماً للفنانين وهو أن ظهور اللوحة يجب أن يكون في قوة تلك اللحظة التي يكشف فيها الملك الملثم عن وجهه: الحضور المفاجىء للوجه وقوة كشفه لسحره وسطوته. هكذا كان ليوناردو - وهو مؤسس حقيقي لكلاسيكية الغرب - يتأمل حكمة الشرق في ثنائية الحضور والاختفاء.

من أفريقيا إلى أوروبا

بادر الفنانون الحقيقيون، وكما هو حالهم دائما، إلى الإعلان عن ريبتهم ومخاوفهم، عندما احتل العلم موقع القلب في الاهتمامات الإنسانية، وأصبحت فكرة التقدم والتطور قوة دفع لاتناقش: قيمة مطلقة قادرة على قيادة البشر. وأصبحت الدائرة محكمة عندما عقد تحالف راسخ بين العلم والتكنولوجيا والسوق، وكان أحد أشكال الإعلان عن ذلك القلق العميق هو البحث عن مناطق للقوة في تجارب قديمة، والتفتيش عن جوهر إنساني مختلف، وكانت الأشكال البدائية أفضل منجم أعيد اكتشافه منذ نهايات القرن التاسع عشر، وهكذا تمت الاستعانة بالبدائي مرة اخرى. لقد رحل الفرنسي جوجان Gauguin عن باريس بقلبه أولاً قبل هجرته إلى تاهيتي، وهكذا كان الهولندي فان جوخ Van Gogh يبحث عن القوة الكامنة وراء مشهد الطبيعة، لا عما هو إنساني فيه، بل عن تلك الطاقة السحرية الرائعة التي تضيء الكون كله. وحاول الإيطالي موديلياني Modigliani في منحوتاته الأولى الكشف عن تلك البساطة والقوة البدائية في الوجه الإنساني، وكان كل ذلك تمهيداً رائعاً لما فجره الأسباني بيكاسو Picasso بعد ذلك، عندما أمسك بتلك العلاقة الحميمة بين الوجه والقناع. وكان الألماني ماس بيكمان Bechmann وغيره على وعي بقوة هذا الاكتشاف. وكان السويسري الكبير جاكومتي Giacometti أيضا قد اكتشف آنذاك قوة الفن البدائي، وكان البلجيكي إنسور Ensor على العكس يتناول القناع في ذاته، وجعله

عنصراً لازماً في أعماله، بوصفه إمكانية ظهور أخرى موازية للوجه؛ ولكن الموهبة الساحقة التي امتلكها بيكاسو هي التي مكنته من النفاذ بقوة إلى قلب المشكلة. لقد رحل بيكاسو بعينه إلى الفن البدائي عامة، وإلى القناع الأفريقي بشكل خاص، وأدرك مناطق حكمته الكبيرة، وتمكن عبر إعادة تقطيع مساحات الوجه والأنف ووضع الأعين من الإمساك بقوة المشاعر البدائية: شيء من دمج السحر بالفطرة برجفة الكون الكبير معاً في وجه واحد. لقد استعاد بيكاسو في وجوهه وهي أقوى ما أنتجه نحتاً ورسماً وتصويراً، قوة الحضور الغفل، قوة الطبيعي والمصمت؛ استعاد قوة حضور البدائي بعد أن سقط عن وجهنا المتحضر طابعه البطولي، بعد أن فقد الوجه الإنساني غموضه، أو بعبارة أخرى عندما فقد سحر النفس الإلهي فيه.

هوامش

١- راجع:

Elias Canetti, *Massa e potere,* (Milano: Adolphi, 1981), p. 452.

٢- **المرجع السابق**، ص ٤٥٧.

٣- راجع:

Enciclopedia Garzanti dello spettacolo (Roma: garzanti editore, 1982).

٤- راجع:

Dizionario Hazun della lingua italiana, 1983.

٥- صلاح عبد الصبور، **الناس في بلادي** (بيروت: دار العودة، ١٩٨٢)، ص ١٥٤.

٦- راجع:

Euphrosyne Doxiadis,*The Mysterious Fayum Portraits : Faces from Ancient Egypt* (Singapore: Thames and Hudson, 1995).

٧- راجع:

Margaret Trowell. *L'arte in africa e oceania* (Milano: Rizzoli. 1968).

٨- راجع:

Marshall McLuhan e Harley Parker, *Il Punto di fuga: Lo spazio in poesia e pittura*, trad. Francesca Gorjup Valente e Carla Plevano Pezzini (Milano: Sugar Co Edizioni, 1988), p. 53.

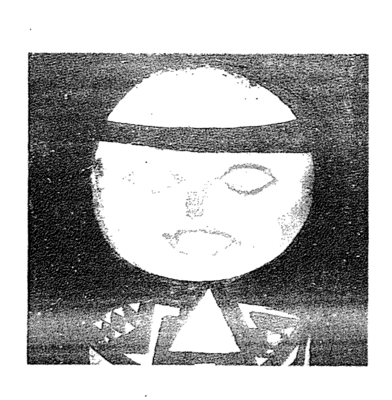
٩- ليوناردو دافنشي، **نظرية التصوير**، ترجمة عادل السيوي (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٥)، ص ٤٨.

صور المقالة



إطلالة أخيرة على العالم بعين غائمة وحضور واهن.

رمبراندت، آخر صورة شخصية رسمها رمبراندت لنفسه.
Christopher White, *Rembrandt* (London: Thames and Hudson Ltd., 1984), p. 138.



الوجه : كل الاحتمالات مفتوحة

بول كلي، زيت على ورق ٢٥×٤٦ سم.
Carlo Pirovano, ed. *Paul Klee* (Firenze: Electa, 1981), p. 62.



في قناع الرقص يمكن الجمع بين وجهين معاً للاحتفاظ بإمكانية النظر مع تعدد الحركات.

قناع من نيجيريا، خشب ٢٦ سم.
Margaret Trowell, *L' arte in Africa e Oceania* (Milano: Rizolli, 1968), p. 63.



طرد الأرواح الشريرة

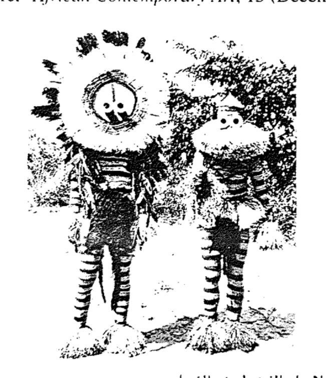
قناع يوناني من الفخار.
Walter Torrugge, *L'arte europea delle origini* (Milano: Rizzoli Editore, 1969), p. 162.



شخصيتنا الفوتوغرافية هي قناعنا اليومي الخفيف.

عدسة سايدو كيتيا من مالي.

"Revue Noire," *African Contemporary Art*, 15 (December, 1994): 45.



قناع من الكونغو، لإبعاد الفضوليين والغرباء.

خليط من القسوة واللطف، العنف والسخرية.

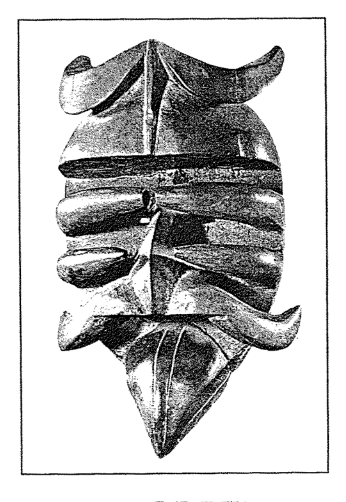
Margaret Trowell, *L' arte in Africa*, p. 23.



قوة الحضور البدائي، نداء للتماس مع طاقة الكون.

قناع من النيجر، خشب وعظام وخيش وألياف نباتية.

Margaret Trowell, *L' arte in Africa*, p. 67.



قناع من النيجر :

الحشرة والطائر. النبات والحيوان والإنسان. كل الرؤوس ممكنة معاً فى نفس الوقت.

خشب ملون ٣٢ سم.

Margaret Trowell, *L' arte in Africa*, p. 69.



وجه شاب من الفيوم:

لم يعد الإنسان العادى قابلاً للاختصار. بدء ظهور عواطف الموت على الوجه.

خليط من تقاليد اليونان والمصريين فى التصوير.

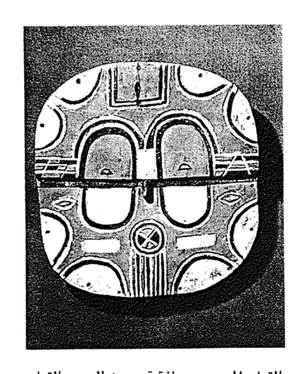
Euphrosyne Doxiadis, *Fayum Portraits*, p. 115.



الاستدارة والنعومة مذاق أسيوي في الصياغة.

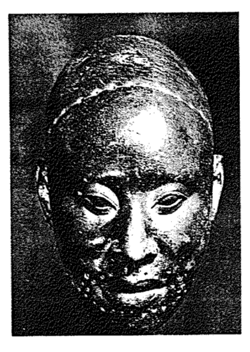
قناع من المسرح الياباني.

Jacques Burdick, *Il Teatro* (Milano: Mondadori. 1978), p. 96.



القناع المجرد. مسافة تمتد بين الوجه والقناع، وإضافات تمنع الاختراق.

قناع من الكونغو، خشب ارتفاعه ٣٥ سم.
Margaret Trowell. *L'arte in Africa*, p. 48.



التنقيط البدائي والحلول الكلاسيكية معا.

نيجيريا، قناع من البرونز ٣٢ سم.
Margaret Trowell, *L' arte in Africa*, p. 164.



حالة كلاسيكية لوجه إمرأة.

قناع من كينشاسا، خشب ٢٤ سم.
Margaret Trowell, *L' arte in Africa*, p. 28.

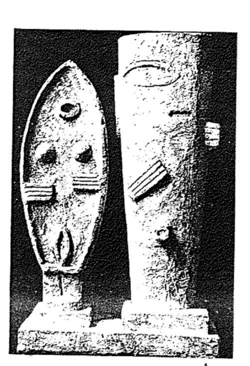


تزاوج الحلول المبسطة للوجه مع دقة التشريح والرصد الأمين للتفاصيل.
العين واللحية تبسيط كامل، والأنف والفم أقرب إلى المحاكاة الطبيعية.

قناع من غانا، مصنوع من الذهب ١٨ سم.
Margaret Trowell, *L' arte in Africa*, p. 173.



إعادة تركيب الأعضاء واستدعاء قوة الحضور البدائي.
بيكاسو، وجه امرأة (١٩١٧).
L'éternal feminin (Basel: Galerie Beyeler, 1989), plate 51.



القناع الأفريقي وحلوله البصرية تسيطر على العمل بأكمله.

چاكومتي، نحت برونزي (١٩٢٦).

Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art* (London: Thames and Hudson Ltd., 1994), p. 183.



الاستطالة والتناظر مزج بين تقاليد اليونان والعصور الوسطى وحضور قوي للقناع الأفريقي أيضاً.

موديلياني، نحت على حجر (١٩١١ تقريباً).

Douglas Hall, *Modigliani* (Oxford: Phaidon Press Ltd., 1979), plate 14.

البعد الإثنوجرافي للعمل الروائي : شهادة

ميرال الطحاوي

البدء بالتساؤل قد يكون انشائياً..

ما هو الدور الإثنوجرافي للأدب؟ وما قيمته، وما دور الهيمنة الثقافية - ممثلة في شهوة الترجمة - التي توجه الرواية على وجه الخصوص لتنحية القيم الجمالية جانباً والاتكاء على أدوار أخرى، تستمد منها بعض قيمتها، إن لم تكن كلها. هل يمكن رسم خريطة للإبداع الروائي المصري في ضوء تقسيم إثنوجرافي يمثل في الوقت ذاته اتجاهات عامة تمثل سطوة المكان بؤرته؟ رغم أن هذه التعددية المكانية تسفر عن نفسها في نصوص شديدة التغاير: نوبة، صحراء، وادي قروي، صعيد، حارة، قرية، هامش قاهري عشوائي...؟

(الاستمرار في التساؤل يشعرني بغنائية ميلودرامية تتفاقم دون إرادتي) هل هذا الدور الإثنوجرافي مرتبط بطفولة الرواية واعبائها الوظيفية وتوجهها إلى التأريخ والتعليم والوعظ التربوي، ثم اخيراً توجهها إلى إطار الوصف الإثنوجرافي لطقوس وعادات وتقاليد وطرائق الحياة لجماعات إنسانية هامشية أو معزولة ما زالت محافظة على غرائبيتها؟

ثم إلى أي مدى تستطيع هذه الرواية الاحتفاظ بخبرتها الإنسانية وقيمها الجمالية؟ وإلى أي مدى تضيف إلى التراث الروائي المكتوب مغايرة أو ابتكارا؟

أتصور أن الرواية العربية تسير تجاه تشكيل هوية لها، وتأكيد فرادتها الثقافية، باستنهاض موروث الحكي العربي، أو بتأكيد خصوصية عوالمها المطروحة روائياً، أو باكتشاف جذر ثقافي كامن وجودياً داخل ذواتنا. كل ذلك في عباءة الجنس الروائي المتأصل.

(التعميم يشي بالتسطح)، لكن كان لا بد من الإشارة إلى أن خريطة الإبداع الروائي تشير إلى تجارب كبيرة حاورت هذا البحث عن هوية وخصوصية سواء في تشكيل النص بنائياً، أو مضمونيا؛ هذه التجربة تماست بالجانب الإثنوجرافي وخلقت إشكالية (الغرائبية/القيمة) على أكثر من مستوى. وتفاقم هذا الدور بمغازلة الترجمة ومحاولة تفصيل نصوص وصفية تقدم خدمة مجانية على حساب الإبداع، أكدت توجه الخطاب الروائي لقارىء "آخر" يدخل تجاربنا الروائية من حيز التعريف بالشرق العجائبي وهذه النقطة تدخلنا، لا في توجه الخطاب فحسب، بل في إشكالية أكثر تعقيداً هي (السلطة/النص). هنا لا تصبح الكتابات الغربية، التي كانت تصف الشرق مرتع الكشف والرحلة والرحالة أو الكتابات الوصفية التي قادها **وصف مصر** وتراكمت لتصبح جزءاً من إدراكنا لفترات تاريخية مطمورة على الصعيد الاجتماعي والتاريخي -تاريخ الحياة الاجتماعية- تؤكد هذه

الاشكالية أننا نسقط في هوة أكثر مخاطرة، فمن حيث أردنا الإفلات من سلطة النص الروائي الغربي كموجه للتطور والتجريب، نسقط في هيمنته على الخطاب الروائي باعتباره "آخر" مُستقبِلاً لما نكتب، فتكتسب الابداعات جزءاً من قيمتها باحتفائه بها أو العكس.

جدل "الأنا والآخر"، إشكالية الوعي والسلطة، القوة والمعرفة.. محك جديد يهمش القيم الجمالية جانباً ليفسح المساحات لأدوار أخرى للرواية.

(استرسلت أكثر من اللازم، ولا بد أن أعود من حيث أتيت) ولقد أتيت من أول رواياتي **الخباء** التي ساقتنا إلى الكثير من إشكاليات الوعي بالكتابة..

اريد أن أكتب رواية تكتسب قيمتها- أساساً- من الفن وجمالياته ولا ضير من بعض الأدوار الأخرى مثل الدور الإثنوجرافي، أو محاورة الأنثروبولوجيا التاريخية أو النسوية من أكثر من معبر، شريطة ألا تكون هذه الأدوار استجابات لمراقب خارجي، يندرج فيها النص تحت تصورات "الآخر" الأقوى، الأعلى، المهيمن.. إلخ.

لكن هذا الآخر طفر في النص من حيث لا أدري، فآن إحدى الشخصيات الأساسية والموجهة في الرواية هي باحثة إثنوجرافية ترصد الشرق الأسطوري وتعد أبحاثها عن البدو وحياتهم الاجتماعية، وبصرف النظر عن رؤية النقاد لهذه الشخصية سواء باعتبارها ضرورة لإبراز هوية البطلة، وأداة في صراعها الوجودي، إذ أن الحضارة، ممثلة في هذه الشخصية، هي التي تصنع تمزقات البطلة؛ أو الرأى الآخر الذي اعتبر وجود آن من قبيل الحشو والرغبة في مسايرة زج العنصر الأجنبي في مأزقنا الاجتماعي. الحقيقة أني لم أخلق آن تماماً بل حاولت قدر الإمكان نفي شبهة هيمنة عوامل من خارج المكان بكل دلالاته، لكن وجودها جزء من حتمية تاريخية لا يمكن نفيها أو التغاضي عنها.

بقي بعد العراك الحضاري وسطوة الآخر وهيمنته الثقافية إشكالية المكان وقدرته أو دوره في الخلق الإبداعي.

إذا كان النص يطرح خصوصيته من خصوصية عوالمه وبكارتها وندرة تناولها أدبياً إذ يحكي عن البدو في مجتمع وثقافة زراعية، وإرث حضاري فرعوني يمثل هذا الجذر الثقافي؛ فهل غدت البداوة في هذا الوادي مراهنة على اللا مأهول، الغرائبي، السحري، وهل تكفي تلك المراهنة على خلق رؤية جمالية في متن روائي؟ والسؤال الأهم في نظري كان امتلاك النص الشفاهي، والمأثور الفولكلوري والزخم الأسطوري، والتخيل لتاريخ اجتماعي غير مكتوب، الناهض أساساً من إمكانات الحكي المتخلقة من هذا التراث، امتلاك تجربة تستعين بكل ذلك وتمتلك ثقلاً يضعها في مواجهة تجارب أدبية كبرى، ويحجم من نزعاتنا الاستهلاكية لما يفرزه الآخرون حتى في مجال الإبداع، هل تدلي الرواية العربية بدلوها بشكل إيجابي في مسيرة تطور الرواية وتتمكن من تأصيل ذاتها وإطلاق أقصى طاقات حيويتها من هذا الموروث؟ أعتقد أن التجارب الكبرى في الرواية العربية تأسست على تلك الحقيقة، وإن اختلفت توجهات كل مبدع.

بالنسبة لي لازلت أعتقد أن طقس الحكي الشعبي يحمل إمكانيات سحرية، وأنظمة سردية شديدة الثراء، ولم يلتفت لها أحد، الحكي الشفاهي وطرائفه السردية على ما يدعيه من بساطة وسذاجة يكفل تنوعاً وثراء على كل المستويات الجمالية. ثم إنه يؤصل هوية

حقيقية للرواية في مواجهة النسخ والتكرار واللهاث وراء أشكال تم استهلاكها سلفاً، ويكسر- في الوقت نفسه- إشكالات التلقي التي بثتها الرواية الحداثية بقلقها الميتافيزيقي وتعقيداتها الوجودية وتجاربها الذهنية المفرطة في التجريب والعبث، والتي ظلت بعيدة عن اهتمام العامة والنخبة على حد سواء وسببت تفاقم الهوة بين القاص والمتلقي على عكس جماهيرية الحكي الشفاهي التي لا تنفي قيمته ولا عمقه بل تؤكد عبقريته في استقطاب السامعين. وإن ظل الحكي الشفاهي مرتبطاً لدينا في الدراسات الفولكلورية بالسير والملاحم فإني أؤكد ما للأساطير والحواديت والأغاني الشعبية من دلالات كثيفة ومتنوعة.

(اعتقد أنني لا بد أن أحدد محاور لحديثي بدلاً من تلك المتاهة)

- البعد الإثنوجرافي والهيمنة الثقافية
- تشكيل الموروث الفولكلوري روائياً
- النسوية.. المعبر الأنثروبولوجي الأخير.

البعد الإثنوجرافي والهيمنة الثقافية

هل أستطيع أن أقول ان الصحراء كثقافة رعوية أمومية بتقاليدها وبنياتها الاجتماعية أعمق تأثيراً على تشكيل عقولنا وإدراكنا واستجاباتنا للتطور من أي عوامل أخرى؟ هل تصبح للحقيقة الجغرافية هذه الخصوصية الثقافية والحضارية - في ضوء ما اكتشفه جمال حمدان للجغرافيا من دلالات - وهل تصبح الصحراء أكثف حضوراً في الوعي من حدود المكان، والمأثور الفولكلوري، والتاريخ الاجتماعي المطمور- فهي ليست امكانية اسطورية تفجر بنية النص الحداثي، وتمده بالغرائبية والسحر فحسب وإن كانت كل ذلك معاً وأكثر هل تخرج الصحراء من طور الحقيقة الجغرافية التي فرضت نفسها على قلب قارتين تماستا وتمازجتا وتبادلتا النزوح السكاني إلى حيز الجذر الثقافي الكامن رغم كل ما ندعيه من حداثة وتفرنج؟ وهل تصبح هذه الحقيقة بعد إضافة البعد الإيديولوجي لفكرة الشمال/الجنوب، الغرب/الشرق، خصوصية تضفي أبعاداً على الهوية في مواجهة "الآخر"؟

بالنسبة لي لم أعرف المناخ الصحراوي إلا من نافذة السيارة وأنا أمر في الطريق، ألمح بقايا النخل وصفرة الأرض، وقسوة الفضاء، وأشعر من تلك النافذة أن هذا العالم يمنحني دفئه، كما يمنحني البحر خوفاً غامضاً. عرفت فقط الحياة الاجتماعية لبشر ينتمون ثقافيا لهذه الصحراء.. هامش منعزل غير مطروق، غامض يتحلل بفعل التغيرات الحضارية، ويترك خلفه مراثيه، أبواب تسع قوافل الجمال، وقوافل لم تعد تمرق، مرابط للخيل، وكساد في تجارة الخيول، طيور جارحة للصيد والقنص، وشباب عاطل ينتظر رواجاً نفطياً لسلعة الأمراء، لا تطرح الرواية مكاناً بقدر ما تطرح بشراً تصنعهم ثقافة المكان وتشكلهم تغيراتها، ويتفاعلان معاً مداً وجزراً. فيخلق المكان فيه ثنائية ضدية قيمية أساساً. فالوادي بين جناحي صحراء ليست حقيقة جغرافية بقدر ما تشير إلى صراع الثقافة الزراعية الأبوية والثقافة الرعوية الأمومية: البداوة والمدنية، التنقل والاستقرار، الحرية والسلطة. تلك الثنائيات التي

لازالت تحتفظ بقدرتها على خلق صراع روائي أو حياتي - هاجس كتابتي الأول.

الحكايات الخرافية عن أجداد يشاكلون الأسطورة، والاجتهاد لمقاربة حياة تلك الجماعة البشرية المطمورة في تاريخ غير مكتوب ... أهرب من سطوة التاريخ إلى الأسطورة والوصف لكن تسقط الرواية في شرك الثلاثة.

وإن ظل الصراع الثقافي الحضاري هو المحرك الأول لتجربتي، فعراك الثقافات على رقعة جغرافية يسمح بهذا التجاوز والصراع مثل مصر، مد لي حبال الحكي وخلط بين التركي والبدوي والقروي وبين الأفارقة السود (العبيد) والغجر، وبين صراعات اجتماعية عديدة على صعيد اللون والعنصر والطبقة، فتعاقب الحضارات وتجاور الثقافات على أرض مصر جعل ذلك ممكناً، مثل تعدد المناخات، والطقوس وتجانسها أيضاً.

هذا التقسيم الإقليمي - مثلاً- بحري، قبلي، جبل، واحة، وادي، دلتا؛ وهذا الامتزاج الثقافي من أفريقي نوبي إلى شرقي أسيوي، ومن فرعوني إلى روماني رغم تعدد مشاربه قد اكتسب على أرض مصر بتواريخ نفوذه واضمحلاله تجانساً مع المعطيات الأخرى، فلم أجد صعوبة في روايتي في مزج كل هذه العناصر في صراع خفي أو معلن.

ومن هذه الحقيقة أيضاً انبثقت خصوصية العالم الذي أتناوله(بدو مصر) فرغم تشاكل الثقافة الرعوية، ورغم تمازجها الفلسفي وبنياتها الاجتماعية والقيمية الثابتة فإن لبدو مصر، خصوصية تاريخية وجغرافية وإثنوجرافية وثقافية تتصل بخصوصية وضع مصر الحضاري، فبدو مصر بطون من القبائل العربية التي خرجت مع الفتح الإسلامي لشمال أفريقيا أو في مراحل تالية ترصدها السير الشعبية في "التغريبة" أي النزوح غرباً، ويحكي الراوي التقليدي بادئاً كل حكاياته بعبارة: "فلما أمحلت نجد". وظلت الهجرات تناوش الشمال الأفريقي تنقلاً وترحالاً بموازاة الحراك القبلي الطارقي الذي اختص بالصحراء الكبرى، وظل هؤلاء البدو يتمايزون عن المجتمعات التي تحتضنهم بأشجار نسب تنحدر من البيت الهاشمي نفسه، محتفظين بصفات الإجلال والترفع (الأشراف) أو منتسبين إلى رؤس القبائل الكبرى في الجزيرة، مفاخرين بنسب أحد الصحابة أو التابعين.

وبفعل المناوشات والجفاف وخصوبة الوادي ومراعيه كانت الرحلة المضادة باتجاه غرب الوادي وحافته الحدودية؛ وكان البدو مستأنسين بالصحراء ومتمتعين في نفس الوقت بهجمات اقتناصية لخيرات الوادي وبهجمات خاطفة، ظلت تؤرق فلاحي مصر وجعلت من البدو خصماً على أكثر من مستوى أججه الاحتقار الذي يكنه البدوي لكل ما هو زراعي باعتباره يعني رضوخاً واستكانة مخجلة لما يعتنقه البدوي من كبرياء. وكان هناك عرب المغاربة النازحين باتجاه الحدود الغربية، في مواجهة المشارقة عرب الشام المتجولين شرقاً والمستأنسين بجيب سيناء الصحراوي. وكان هناك تقسيم طبقي قبلي حاد يجعل رعاة الماعز في مؤخرة التقسيم العنصري أساساً، ورغم أن حاجز الجنس والعنصر قد خفف الإسلام منهما قليلاً، إلا أن هذه التجمعات البشرية رغم توطينها أو استيطانها قروناً طويلة، ظلت تناضل في بقاء تمايزها، وظل الصراع الطبقي بين القبائل يثير كثيراً من الحروب والنزاعات وترك كل ذلك على السكان المصريين الكثير من الظلال القيمية والطقسية البدوية.

ورغم قوة الامتصاص التي يشير إليها جمال حمدان في ضوء مفهومه لعبقرية

المكان[١] فإن هذه القوة لم تكسر حواجز العزلة ولا التعالي من موقع النسب، ولا الصراع الاجتماعي؛ ورغم كل محاولات توطين البدو لاستئناسهم وكسر شوكتهم وتحجيم أدوارهم السياسية التي يلعبها وجودهم الحدودي، وتسليحهم ومشاركتهم في كل الحركات المناوئة للسلطة المركزية، ورغم الإقطاعات الكبيرة التي وهبتها أسرة محمد على لإغرائهم على ترك حياة التنقل، فقد ظل وجودهم يثير الكثير من القلق حتى أن مؤرخ الحملة الفرنسية جاتيان لوبير يقترح لوقف نفوذهم، وإرغامهم على الاستقرار، فيقول:"ينبغي على حكام مصر حتى يبلغوا بهم هذه الحال أن ينتزعوا منهم عن طريق هجمات خاطفة ماشيتهم، وبخاصة خيولهم، ذلك أنهم يصبحون مضطرين للاستقرار وممارسة الزراعة إذا ما حرموا من وسائل الهرب السريعة. وهو الذي يحد من غاراتهم وانتهابهم".[٢]

ويؤكد في أكثر من موضع مؤرخو الحملة أن الأعراب قدر الفلاح المصري المسكين الذي يُنتهب ويُقهر، فهم يعتبرون أرض مصر عقاراً لهم، فقد "سعت كل الحكومات إلى ردعهم ولم تنجح في ذلك لأنهم احترفوا الكر والفر والهَجج في الصحاري بالخيول شديدة السرعة تتبعها الهجن".[٣]

ورغم ما أحاول به تفسير هذه الإشارات التاريخية واستيعاب دلالة الظواهر وربطها بقيمهم الاجتماعية، كمدلول أو مفهوم الفروسية والقوة، وتفسير أسباب احتقارهم للفلاح المصري باحتقار الزراعة نفسها باعتبارها حرفة تستلزم قدراً من الرضوخ والإذلال، فكثيراً ما تتضاءل هذه المنظومة القيمية والصراعات الاجتماعية التي يغفلها المؤرخ مهما كان حياده ليتم غبن هذه الجماعات تاريخياً وإلصاق الكثير من التهم السياسية بها ثم إقصاؤها نهائياً منه بتهميش وجودهم التاريخي.

وفي صراع الاستقرار دأبت أسرة محمد علي على إقطاع البدو من أرض النيل أملاً في توطينهم، لكن "ما كان البدو رغم ذلك ليألفوا حياة الاستقرار بسهولة، فلم يغير كثير منهم أنماط حياتهم، وظلوا يسكنون الخيام وتركوا الأرض للفلاحين ليزرعوها لحسابهم، واستبدوا بالفلاحين، فكانوا يأخذون ما يروق لهم من الأرض الخصبة ويتركون للفلاحين الأرض الأقل خصوبة، ولا يدفعون الضرائب التي ربطت على الأرض، ويطلقون إبلهم وأغنامهم ترعى في حقول الأهالي ووضعوا المجرمين والمتهربين من سداد ما عليهم من ضرائب تحت حمايتهم." [٤]

التاريخ يتشابك مع الجغرافيا ليضفي عليهما الصراع الاجتماعي أبعاداً إيديولوجية عديدة، فهل كان صداماً إقطاعياً طبقياً، عنصرياً، أم صداماً ثقافياً قيمياً؟ أتصور أن الثقافة الزراعية من جهة، بكل ما تؤكده من قيم الاستقرار والخضوع وقبول الاستبداد، ومن جهة أخرى الثقافة الرعوية القبلية التي تضع القيم المضادة، خاصة الحرية والفروسية والقوة بكل معاني جموحها، كانا يتنازعان بشدة في ظل إرث فرعوني تتخضب به حضارة الوادي في جذورها العميقة.

من هذا الصراع وفي مواجهة الحضارة والمدنية واعتصاماً بماض قريب كان فيه البدوي إقطاعياً موسراً تتغنى به الأغاني الشعبية وتؤكد هيبة "شيخ العرب" والافتخار بالانتساب إليه ("ده أنا بنت شيخ العرب، ياخد الفقير يغنيه") وحتى في العديد القروي على الموتى كانت تطفو صورة شيخة العرب رمزاً للمهابة والصيانة: ("شيخة عرب والعبد لأبوها .. صعبت عليها نهار دفنوها").

وفي مواجهة واقع درامي تفترض فيه القوة منطقاً جديداً بعيداً عن ظلال الفروسية القديم، وفي خضم ماضٍ أبعد تمثله شجرة أنساب تتشابك لتطحن بداخلها أساطير عن عالم أوشك على الفناء - من هذه الأطراف الصحراوية التي زحفت عليها المدينة ببطء رأيت الفراغ حول البيوت الطينية الممتدة، والفضاء المطلق حزام من الحرمة حول البيوت والعزلة تجعل من الجوار نسبا لبطون القبيلة التي هجت كثيراً في صحاري مصر، ثم سكنت أخيراً فلم يعد هناك بد من التسليم بأن الدور السياسي قد انتهى، وأنهم في ظل السلطة المركزية قد تحولوا إلى رعية، وفي ظل الجيش النظامي تم الاستغناء عن أدوارهم البطولية، وفي ظل التطور الاجتماعي تدهورت أحوالهم المعيشية، فبينهم وبين فلاحي مصر إرث طويل من المظالم - والإعجاب الخفي أيضاً - وبينهم وبين المتغيرات الاجتماعية والحضارية إرث طويل من الرفض والعراك. فلم يعد بحوزتهم من نفوذ إلا نفوذ التقاليد الصارمة التي ماتزال تحكمهم، والتشبث بالعادات التي تؤكد هويتهم والتفاخر بأنساب غدت أضحوكة مثيرة للشجن، والحلم بسطوة ما ربما لا تجيء أبداً. فلم يعد لشتات العربان إلا الذوبان فيما تمايزوا عنه وترفعوا عليه؛ ملكوا الارض فملكتهم، ولم يبق إلا التشبث بالأنساب أملاً في خيط أخير من الماضي الذي انفلت، والمكان والنسب يختلطان فيتسمى المكان بأسمائهم، وأسماء مشايخهم، والأنساب شجرة تزين الحوائط ولم يبق لهم إلا لقب واحد: "تجار الخيول والصقور"؛ يربونها ويحفظون أنسابها ويتاجرون فيها، ثم احترفوا بعدها بيع الصقور الجارحة حيث يستهوى أمراء النفط اقتناؤها.

من هذه الدراما التاريخية أتيت، محملة بمكاحل ومراود وسيوف قديمة، بارودة وقع عليها ديلسبس ذات يوم أو صورة لشيخ القبيلة مع سعيد أو عباس، خرطوش أثري من اللورد كيلر، عدة قنص، أو حجة لإقطاعات اتسعت شرقاً وغرباً لأرض لم يعرفوا كيف يزرعونها فباعوها وبقيت في خلاء البيوت روائح الماضي: دور كبيرة، ومرابط للخيل، ومجالس للسمر، وشقوق خيمة ينصبونها في الأفراح، وإرث خصيب من الأغاني والمجاريد والأمثال والحكايات والسير لفرسان تركوا حرابهم في الأدراج للصدأ والنسيان وعلى قول قائلهم:"الدنيا خيِّ دوم تميل..تخلي راسيها مهان"، أي الدنيا يا أخي دائماً تميل فتجعل الجبال الرواسي تهان...

تشكيل الموروث الفولكلوري روائياً

"مجاريد"، "حجة"، "شتيوة"، "علَم" حداء بدوي حار يختلط في ذاكرتي بأمشاج غناء موازٍ أسمعه من بنات صغيرات يختمن حك الآنية بالمغاني: "لونهم مخطوف أهل المحبة تملي"، "أحب ولا أتوب يا ناس شوروا عليا"، "نص الليالي وأنا ويا القمر ماشي"، "الفجر لاح يا قلة النوم يا أنا"، "قلبي مدينة وتاه مفتاحه، كترت همومه وقلت أفراحه"- مقاطع صغيرة كنت أسمعها بوله تتداخل مع الحداء البدوي ليعيد صياغة وجداني: "بيني وبينهم أرسام وحدود.. كداب ياً منام الليل"، أي أن المنام الذي يرى فيه أحبته كاذبٌ لأن بينه وبينهم حدودا ورسوما عافية على الجدران؛ "شكيت ماقضى مشكاي .. كميت جرح الأولاف كادني"، أي شكوت ما قضى لي أحد شكوتي، كتمت فكادني الجرح أكثر؛ "بين يأسين ورجا

خليت يا عزيز العقل" أي بين يأسين ورجاء واحد تركت يا عزيز عقلي؛ "قلت إلها يا عين إنسيه .. تساهينا وتسير عليه"، أي نصحت عيني بالنسيان فكانت تغافلني وتذهب لمن أحب - هذا المأثور الشفاهي لم يجد من يجمعه أو يستخرج منه الدلالات التاريخية والاجتماعية؛ إنه السجل الوحيد الذي يبقي على التاريخ الحقيقي للبشر. فمن هذه المغاني التي كنت أجمعها عرفت المقصب، والتنتنة، والسكر الماكينة، والنبايل، والدمالج، ومفردات حياة بأكملها، بطقوسها وعاداتها وأزيائها.. عالم ثري على كل المستويات ويملك إمكانات إسلوبية بالغة الطزاجة والعفوية. ومن ألسنة العجائز جمعت ما يطلقون عليه "تخاريف" بينما كنت ولا زلت أعتقد أن جمع هذه المادة مشروع قومي كبير، يقتضي مجموعات عمل للتأريخ الإثنوجرافي لجماعات بشرية قاربت على الفناء، لكن كل طموحاتي البحثية ذهبت هباءً، وبقيت لي عيني التي ألتقط بها نهايات المشهد الدرامي، ودفتر يلاحق مصادري التي تفنى واحداً، واحداً. وبعد محاولات كثيرة لتقريب اللهجة، وإعادة اللفظة إلى مهادها اللغوي، فـ"اليآسين" هي يأس ويأس. و"الولاف" جمع إلف، وبالدمج والتخفيف والتدغيم تغيم مفردات اللغة، لكنها بفك شفرتها وتمثلها والتآلف معها أعطتني مخزوناً من المفردات والإحالات التي أغنت خيالي عن هذه الحياة التي أقاربها. وبغض النظر عن توجيه روايتي لتقوم بعبء الرثاء لهذه الحياة فقد كان أمامي إشكاليتان : الأولى تتعلق بفكرة توظيف هذ المادة المجموعة بشكل جمالي يتجاوز إلصاق أبيات من الشعر، أو الإحالة الأسطورية السطحية، أي كيف تصبح بنية الرواية مخلقة من موضوعها ومتفاعلة معه؟ كيف يتم دمج أشكال الحكي الشفاهي داخل البناء ذاته فنكف بذلك عن استجلاب أشكال روائية وتهجينها لتستوعب ذواتنا. فأحاول مرة عاشرة تجاوز هوس الحداثة وأسكب ورائي كل قيم التقاليدية والتجريب وأترك للمتن أن يحقق اتساقه مع محتواه محاولة بذلك أن تصبح الأساطير والأغاني جزءاً من شفرات النص ويبقى الجزء الأكبر منها كامناً تحت سطحه تمدني دائماً بما أعجز عن ملاحقته تاريخياً عن تلك الفترة. أما الإشكالية الثانية فكانت تتعلق بإيجاد معادل موضوعي وخبرة نفسية وتجربة عميقة وصادقة تتواءم مع مادة الحكي وتقارب معاً عالمين: عالم خبرات روحي وعالم المتخيل البعيد نسبياً عن واقعي الآني.

النسوية: المعبر الأنثروبولوجي الأخير...

البداية كانت مع العنوان "الخباء". رسمت خيمة وكتبت العنوان وتركت ذاكرتي تموج بتراث الحواديت الذي أملكه. أدركت عمق مأزق المرأة التاريخي عبر الثقافات كلها، لأنه كان من الصعب أن أحذف تاء التأنيث من وجودي ولأن وضعية المرأة كاشفة إلى حد كبير عن تمزقات أخرى، ولأن العزلة تتوالد فإن البدو يحافظون على عزلة أشد للمرأة. "إن ما هابت السكك، شردت النعجة" مقولة اخترعتها على لسان الجدة (حاكمة) إحدى الشخصيات الرئيسية في الرواية؛ والمخاوف في عالمي هي زاد المرأة الوحيد، والضمانة المحققة لاكتنانها ولضمان عدم تمردها. إن الخباء في ظلها يغدو قدراً رحيماً، ترسخه المرأة لنفسها بنفسها، لأنه يضاعف قيمتها (مخبوءة) ولأنه يحميها من الذئاب، والخماسين، وقاطعي الطرق، ولأنه الأمن الوحيد في خلاء مروع، فكانت العودة إلى البيت وإلى الأبواب المغلقة. كانت اختيار

البطلة لأنها لا تقوى على مواجهة مخاوفها التي ترتب عليها من الخضوع للقيم القامعة والاندراج تحتها وتكريس قوى الاستلاب. هل هذا هو قدر نضال المرأة؟

هذا القهر التراتبي الذي تورثه المرأة للمرأة وتطلق عليه "إرث ودين من والد لمولود" هو مرادف القيمة التي تتزايد كلما فقدت الأنثى مقومات أنوثتها - الجمال الشباب - فهل ذهاب فتنة المرأة مرادف للحكمة والوقار والهيبة التي تتمتع بها كل العجائز حتى في المجتمعات الأمومية التي تصوغ المرأة معظم قيمه، فتطفو الذكورة حلماً وأملاً في عالم مترع بالإناث؟

محاولة أن أهرب من هواجس الاحتفاء بجماعات هامشية أو ظواهر إثنوجرافية والانفلات من العناية بالبشر باعتبارهم فولكلوراً فقط، ورغبة في خلق نص يصيب أزمة روحي وتمزقاتها، ومن منطلق رفض الإدانة أو الاحتفاء بعالم ما، وبحثاً عن تجربة حقيقية تعيد صياغة وجودي وتحققني بقدر ما أحققها سقطت في "الإيديولوجيا الجنسوية" منذ الإهداء: "إلى جسدي، وتد خيمة مصلوبة في العراء"، ركضاً بين عالمين متوازيين: عالم روحي وخبراتي الوجودية بتمزقاته، وعالم متخيل أسكب على بطلاته أزمة وجودي في ظرف تاريخي مربك يعاني من ازدواجية قيمية مماثلة، ويتجرع نفس الإحباطات الناجمة من صراعات ثقافية عديدة، وترميزاً لأزمة عالم أكبر يتحول فيه البدو على اتساع دلالة اللفظة إلى حضر في بادية، في بنايات تشاكل ناطحات السحاب وبدواخلهم احتقار لكل معاني الاستقرار. إنهم متعلمون يحافظون على قيم التخلف باستماتة، محدثون يعانون معطيات الحداثة، ويلتحفون بالعزلة الرحيمة خوفاً من تقلباتها؛ غيبيون وخاضعون لطقس أسطوري وثني، يتميزون رجالاً ونساء بأقصى درجات العنف في النزوع للتحرر، وأقصى طاقات الكبت والاندراج تحت القيم المعطلة والمستبدة بكل تقاليده، قامعون ومقموعون في آن واحد. نعيش جميعاً في قلب هذه التناقضات ونحياها بركود صحراوي جاثم على صدورنا. كل هذا حمّلته لبطلة صغيرة اسمها "فاطم" تعيش أسيرة فكرة الباب المغلق الذي يخبىء عنها العالم ويخبئها عنه فتعبر منه المخاوف وتسكن روحها ثم تحولها القفزة الحضارية والطموح للتمرد عبر *الهرب الفردي إلى مسخ* يحجل بساق واحدة. *والهرب الأخير*- متمثلاً *في الهبوط إلى البئر*- هل يوازيه هبوطها إلى الماضي؟ والموت القاسي النهائي هل هو نهاية مؤكدة لمحاولة الحلول الماضوية والاختباء من ريح التغيير؟

في النهاية كل الذي حاولت الهرب منه ربما سقطت فيه، وكل الذي حاولت كتابته ربما يكتسب دلالات معاكسة بعين أخرى غير عيني ولا أملك إلا شرف المحاولة وقلقها وجنونها أيضاً.

هوامش

١- راجع جمال حمدان، **شخصية مصر: دراسة في عبقرية المكان** (القاهرة: مكتبة النهضة، ١٩٧٠)، ص ٤٩-٥٧.

٢- أنظر الجزء الثاني من كتاب **وصف مصر**، ترجمة زهير الشايب (القاهرة: ١٩٨٩)، ص ٣٩.

٣- **نفسه**، ص ٧٦ وما بعدها.

٤- علي شلبي، **الريف المصري في النصف الثاني من القرن التاسع عشر** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣)، ص ٢٧٢.

أسطورة الخلق في شرق أفريقيا

عبد الحميد الزين

(ترجمة نبيلة إبراهيم) *

تقديم المترجمة

هذه الأسطورة التي قمنا بترجمتها هي فصل من كتاب **المروج المقدسة** لعبد الحميد الزين. وينقسم الكتاب إلى بابين كبيرين، إلى جانب الخرائط التي تبين وضع بلدة لامو الساحلية وطبيعتها الطوبوغرافية وتوزيع الظواهر الدينية بها. هذا بالإضافة إلى الجداول التي توضح بنية الأسطورة على المستويين الأفقي والرأسي، وأنواع الرموز ودلالاتها، ثم سلالة الشرفاء في لامو. أما الباب الأول فيقدم دراسة أنثروبولوجية لبلدة لامو عاصمة جزيرة لامو التي تعد إحدى الجزر المبعثرة على طول الشاطىء الأفريقي الشرقي في أرخبيل لامو. ولا تعد جزيرة لامو أكبر جزر الأرخبيل، ولكنها، نظراً لموقعها في القرن الأفريقي، فإنها تضم أكبر مدينة في المنطقة وهي مدينة لامو، موضوع الدراسة.

ويبلغ عدد سكان المدينة (في إحصاء ١٩٦٢) حوالي ستة آلاف نسمة. وينتسب أكثر من نصفهم إلى الأصل العربي، في حين ينتسب الآخرون إلى الأصل الأفريقي، على أنهم يدينون جميعا بالدين الإسلامي.

ويرتبط اللامويون كل الارتباط بتراثهم وأرضهم ودينهم إلى درجة أنهم لا يتوانون عن شن الحرب ضد كل من يحاول التسلط عليهم وطمس هويتهم. بل إنهم نجحوا في فرض أسلوب حياتهم على المناطق المجاورة لهم على سبيل تأمين نظامهم الداخلي.

وقد بلغ من تعلق اللامويين بدينهم الإسلامي بصفة خاصة وتراثهم بصفة عامة، أنهم،

---

* تشكر **ألف : مجلة البلاغة المقارنة** الاستاذة ليلى الزين التي تملك حقوق نشر كتاب زوجها عبد الحميد محمد الزين (١٩٣٤-١٩٧٩) لسماحها بترجمة الفصل الرابع "أسطورة الخلق" ("The Myth of Creation") من كتابه **المروج المقدسة**، وفيما يلي المرجع:
Abdul Hamid M. el Zein. *The Sacred Meadows: A Structural Analysis of Religious Symbolism in an East African Town.* Northwestern University Press, 1974. 167-194.

عندما شرع البريطانيون في توسيع ميناء لامو لخلق مجالات للعمل من ناحية، وتخفيف الضغط على ميناء مومباسا من ناحية أخرى، عارضوا المشروع بشدة، على أساس أن توسيع الميناء وما يتبعه من زيادة في الأنشطة السياحية مثل البارات ودور اللهو، يؤدى إلى التهاون في تعاليم الدين الإسلامي. وقد علقوا على هذا الموضوع لمؤلف الكتاب وهو يقوم بعمله الميداني، قائلين: "إننا نفضل أن نحتفظ بديننا مع فقرنا عن أن نكون أغنياء وفاقدين لديننا." (ص٧). وأكثر من هذا فإن اللامويين، كما يقول صاحب الكتاب، لا ينظرون إلى جزيرتهم بوصفها جزءا من العالم الإسلامي فحسب، بل إنهم ينظرون إليها بوصفها قائدة العالم الإسلامي، لأنها هي وحدها حافظت على نقاء الدين الإسلامي.

ومن الطبيعي بعد ذلك، أن تنبثق من الدين، وفقا لتصورهم الخاص به، على نحو ما يتضح من أسطورة الخلق، منظومة من الرموز التي لا توظف دينيا فحسب، بل اجتماعيا كذلك. وقد اتخذت هذه الرموز شكل الثنائيات المتعارضة مثل النور/الظلمة، الماء/ النار، الطهر/الدنس، الأعلى/ الأسفل، الملائكة/الجن. ويمثل هذا التداخل بين هذ الرموز الكونية التي تبنى عليها الأسطورة، والبنية الاجتماعية، المهمة العلمية التي يقوم الباحث بدراستها وتحليلها.

أما من الناحية الاجتماعية، فإن مدينة لامو تنقسم إلى قسمين القسم الشمالي ويسكنه الأشراف المنتسبون إلى العرب، وهو يضم البيوت الحجرية القديمة ذات الأسطح المسطحة، كما يضم المساجد الكبيرة القديمة، ويسمى"مكوماني"، والجزء الجنوبي ويسكنه السكان الذين ينتسبون إلى الأفارقة، ويضم البيوت الطينية التي تكسى بأوراق جوز الهند، وبعض المساجد الحديثة، ويسمى "لانجوني". على أن هذه التفرقة الاجتماعية تتوارى إلى حين في الأيام المقدسة مثل أيام الحج وشهر رمضان. ففي أيام الجمع يصلي الناس جميعا في جامع واحد هو جامع الجمعة الذي يقع في الجزء الشمالي. أما في شهر رمضان الذي تروى فيه أسطورة الخلق، فيعلق الزمن الدنيوي ويعيش الناس جميعا الزمن المقدس؛ وفي هذا الشهر المبارك يتحرك النورَ من السماء ليشيع بين الناس في الأرض، ويمثل الأشراف هذا التواصل بين السماء والأرض والنبي والناس.

وفيما عدا هذا فإن اللامويين يتوزعون بين الأشراف والعبيد. وإذا كان الأشراف يرتبطون بالنور والنبي والطهر والملائكة والتراب الأبيض، وهي الرموز التي تبنى عليها الأسطورة كما ذكرنا، فإن العبيد من وجهة نظر الأشراف، يرتبطون بالجن والدنس والتراب الأسود. على أن العبيد يجادلون في هذا، ويردون على مزاعم الأسياد بأن كل إنسان يمكن أن يكون طاهراً أو دنساً وفقا لأفعاله ودرجة علاقته بالنور الأعلى. وبناء على ذلك لا يختص أبناء سام بوراثة النور. فالنبي عليه السلام رفع بلال العبد الأسود إلى أعلى مكانة من الطهر والنقاء. إن المؤمن الحق هو من أحب الله وأحب محمد النور. وهذا الحب هو الذي يجعل من الإنسان زاهداً تارة وعالما تارة أخرى. الطهر إذن إنجاز وليس ميراثا.

وبهذا يكون المؤلف قد حقق في كتابه هذا عدة أهداف علمية: أما الهدف الأول فهو تقديم تلك الأسطورة التي نعدها إضافة مهمة لعالم الأساطير. ولم يكتف الكاتب بتقديم الأسطورة، بل إنه قدم تحليلاً بنيويا دقيقاً لها ثم تعليقاً على هذا التحليل. وأما الهدف الثاني فهو تلك الدراسة الأنثروبولوجية والاجتماعية العميقة التي قدمها لشعب لامو. وأما

الهدف الثالث فهو الربط الوثيق بين بنية الأسطورة والبنية الاجتماعية من خلال إبراز كيفية توظيف الرموز على المستويين الديني والدنيوي معاً. وهذا ما سوف يدركه القارىء عندما يشرع في قراءة هذا العمل العلمي الكبير.

كما يجب التنوية بأن مفهوم "الأسطورة" في الأنثروبولوجيا يختلف عن معناها المتداول والشائع. فمصطلح "الأسطورة" يعني قصة ذات طابع قدسي واجتماعي تفسر حدوث أو استمرار وضع وعلاقات كونية أو طبيعية أو ثقافية.

كـل مـن يـحـكـي حـكـايـة
يضيف إليـهـا نصيبه فـيـهـا
(مـــثـل مـن لامــو)

الوضع النظري

هذا الفصل يتناول أسطورة قبيلة لامو عن الخلق. وإني لأعلم أن النص اللاموانى ليس سوى إحدى الروايات المتعددة لأسطورة الخلق السواحلية، وأعلم كذلك أن تحليل الروايات المختلفة للأسطورة مهم للغاية، كما أشار إلى ذلك كثيرا ليفي-شتراوس وغيره. ومع ذلك فإن تحليل رواية مفردة في مجالها يؤدي إلى نتائج مشرقة. وعلى الرغم من أن هذه النتائج قد تبدو أقل وجاهة من تلك التي تنجم من تحليل الروايات المختلفة، فإنها أقل عرضة للنقد الشكلاني، وربما كان أكثر ملاءمة أن ننظر للأسطورة الحية على نحو ما تكون عليه الحقيقة الاجتماعية المعقدة في الواقع. وبناء على ذلك، فإنني لم أحاول أن أصل إلى تحليل للأسطورة اللاموية يقف جنبا إلى جنب مع رواية قريبة منها قام بتحليلها قريبا الأستاذ جان كنابرت إن اهتمام كنابرت يتمثل أساساً في الظواهر الأدبية للأسطورة ، ولم يفصّل القول في المنطقة التي أخذت منها الأسطورة مما يحول في الواقع دون تحليلها باعتبارها شيئا حيا معقدا.[١]

لقد أصبح التحليل البنيوي للأسطورة مرادفا على وجه التقريب لاسم كلود ليفي-شتراوس. ولا يُلقى هذا القول على عواهنه، لأن ليفي-شتراوس أضاف بكل تأكيد إضافات ثرية للغاية سواء بالنسبة لانتشار الأسطورة أو لتركيبها الدقيق. وقد صوب البعض، بطبيعة الحال، تهمة الشكلانية إلى ليفي-شتراوس مدعين أن هدفه كان القفز من النص الميثولوجي إلى صيغ منطقية- رياضية مبسطة، في الوقت الذي كان يهمل فيه المجال "الثقافي" الدقيق للأسطورة.[٢] وربما كان هذا الاتهام صادقا في جزئيته. ولقد أعلن بوكلر وسيلبي أن ليفي-شتراوس يمكن أن يفهم على هذا النحو، وأن الأسطورة يمكن أن تحلل بأقل الشواهد لمجالها الثقافي عندما نأخذ في الاعتبار أن هناك عدة روايات للأشكال المختلفة للأسطورة أو لأسطورة ما.[٣] ومن المعروف تماما غموض الكتابات النظرية لليفي-شتراوس، وربما كانت سمعة الغموض أكبر من حقيقته في الكتابات نفسها، ولكنه يكفي أن نقول إن التحليل الحقيقي للأساطير لا يمكن أن يتحقق بغير بعض الشواهد للمجال الثقافي.

وتتمثل الخطوة الأولى في التحليل البنيوي للأسطورة في تحديد أصغر الوحدات ذات المعنى للأسطورة ("الميثيمات" جمع "ميثيم" mytheme). وبينما يمثل الميثيم وحدة المعنى فهو إلى حد ما، وعلى المستوى البنيوي العميق- يساوي "الفونيم" phoneme، كما يشرحه ياكبسون: فهو بالنسبة له حزم ذات ملامح مميزة تبرز بوصفها خصائص ذات علاقات. أما الملامح المميزة للميثيم فتتمثل في وظيفتها والموضوع الذي تنتمي إليه.[٤] وعلى نحو مجمل إن الميثيم لا تتمثل وظيفته التحليلية المفيدة بحق إلا في علاقته مع الميثيمات الأخرى مكونة مع بعضها بعضا، وبفضل العلاقات الداخلية المتشابهة "حزما"، أي

مجموعة من الترابطات، أو النموذج paradigm. وهذه الحزم أو النماذج بدورها تقف في علاقات تعارضية مع بعضها البعض من خلال معايير مختلفة وتراكيب مختلفة. ومن الممكن أن ينظر إلى مثل هذه العلاقات بين الحزم باعتبارها تحدث على مستوى أفقي، على نحو ما تلتحم الكلمات مكونة هذه الجملة. والعلاقات من هذا النوع بين نموذج ونموذج تتم من خلال التجاور. وإذا تتبعنا ما يشبهها على مستوى اللغة، فهو العلاقات التركيبية. وهذه النماذج نفسها يمكن أن ينظر إليها على مستوى رأسي، بمعنى أن عناصرها تترابط من خلال علاقات مستقلة بخصيصة عامة تجمعها. وهي في هذه الحالة غير تجاورية ومن ثم غير مرتبطة بمجال خطي تراكمي زمني في جوهره. وعندئذ يكون المعنى البنيوي العميق للأسطورة متولداً من العلاقات ومجموعات العلاقات. إنه **المعنى** دون إدخال الرؤية الذاتية.

على أن تحديد الميثيمات يعد عملا بالغ الصعوبة، إذ كيف يتسنى لنا أن نعرف ما هي الوحدات الأساسية للمعنى على وجه الدقة، بخاصة إذا كنا نتعامل، سواء متعمدين أم غير متعمدين، مع مادة لا ترتبط بالمجال الواقعي إلا على نحو ضئيل؟ وإذا كنا نتعامل مع نصوص مترجمة، فكيف نتأكد من أن ما يصور في اللغة الإنجليزية على نحو "طار إلى السماء" يعني حقيقة أنه "صعد إلى السحب" أو أنه "سافر إلى أعلى"؟ وربما كان عدم الدقة ليس بذي أهمية، ولكنه على أي حال، يحدث نتيجة "تحليل" سبق تحليله مسبقا، بمعنى أن النص المترجم حل محله نظيره الغربي (في العادة) من الناحية اللفظية والنحوية. وقد كان ليفي-شتراوس يُنتقد لاعتماده على الحدس، ذلك الحدس الذي يبرر مشروعيته عبر الافتراض الشائع بأن المحلل والمواطن [صاحب الأسطورة] يقتسمان المادة العقلية للتوليد الأسطوري. ولست على يقين بأن هذا شيء سيء. ولكن من المؤكد أن المشكلة يمكن أن تتضاءل، وإن لم تتلاش. بكل تأكيد، من خلال إرجاعها إلى المادة الإيكولوجية والجغرافية والإثنوجرافية بصفة عامة، وهي المادة الخاصة بأصحاب الأسطورة. إنني لا أستطيع أن أرى، في الحقيقة، كيف يمكن للتحليل البنيوي أن يقوم بتعرّفه الأولي على الميثيمات، في غياب المعرفة الضرورية للمجال الثقافي. إن المعنى، أو حتى ما له معنى، لا يمكن أن يظهر وحده بوضوح على أساس النص المترجم.

وبمعنى آخر، إنه لكي أفهم الأسطورة تحليليا لا بد أن أفهم البيئة الثقافية التي هي جزء منها. وربما أدى هذا، في النهاية، إلى صيغ حسابية منطقية بسيطة، ولكن المستوى التجريبي للتنوع الثقافي لا ينبغي أن يختزل إلى كتلة من المعلومات الفجة غير المتصلة بالموضوع والتي توظف عرضياً وانتقائياً كوسيلة ميسرة لاقتفاء أثر ما يمكن نسبته للبنية العميقة، وتوثيق هذا الزعم.(٥)

إن العلاقة بين هذين الطرفين المتباعدين علاقة جدلية، كما أنها تعد من عمل اللاشعور: "فجدلية البنية العليا، شأنها شأن اللغة تكمن في تكوين وحدات تأسيسية ... لتوضيح نظام يلعب دور العامل المؤلف بين الأفكار والحقائق ومن ثم يحيل الأخيرة إلى علامات. فالعقل إذن يمر من التعدد التجريبي إلى التبسيط الإدراكي."(٦) كما أن التحليل لا ينبغي أن يكون من التعالي، بحيث تُعفى الحقائق الوجودية التي تتعين ثقافيا، من إجراءات التفسير والفهم.

وعلى الرغم من أن التحليل البنوي قيم للغاية ويقدم إضافات لفهمنا عن الأسطورة

فإنني أشعر أنه ما زال هناك مكان لوجهة نظر مالينوفسكي عن الأسطورة بوصفها تشريعاً للحركة الاجتماعية وإن تكن وجهة نظره قد عفى عليها الزمن. وبمعنى آخر، فإنه إلى جانب البنية اللاشعورية، فإن للأسطورة وظيفة شعورية؛ فهي تمتلك تضمينا اجتماعيا مهما للناس الذين يعتقدون فيها. وعلى سبيل المثال، فإن شعب لامو لا يسمون حكاية الخلق عندهم أسطورة *ngano*، بل إنها بالنسبة لهم تاريخ، وهي جزء من معتقدهم الديني. فهي تعد الجزء المقدس في التاريخ الكوني، وهذا التاريخ يختلف عما يمكن أن نسميه التطور *maendaleo*.

إن التلاميذ يدرسون في المدرسة أو المدرسة الإسلامية الأساسية، ضرباً من نظرية التطور. ويقوم بتدريس المادة الشريف جماليليل. وقد استطعت أن أحضر درسه وأن أحصل على نسخة من محاضراته. وفيها يقول: "إن التطور هو ذلك الفرع من المعرفة الذي نعرف من خلاله ماذا حدث للإنسان وماذا حدث للأرض". ثم يضيف قائلا "وعلى كلٍّ فإن معرفتنا محدودة؛ وكثير مما نقوله يكتنفه الشك." ويتمثل الفرق في هذا التقرير بين الأسطورة - بوصفها تاريخاً - والتطور في درجة الاعتقاد؛ فبينما يكتنف الشك ما يقال في علم التطور، فإن الناس يعتقدون في التاريخ الكوني. فالأحداث في هذا التاريخ فريدة ولا يمكن إلغاؤها. إن آدم عاش على وجه الأرض، ويعتقد شعب لامو أنهم من سلالته. وإذا شك أي فرد من شعب لامو في وجود آدم، فإنه يكون كافراً. أما إذا شك أحد في التطور أو شَكّ في فكرة أنه كان هناك عصر حجري، فإنه لا يكون كافرا بحال من الأحوال.

وبناء على ذلك فإن الأسطورة يمكن أن تستخدم بحق بوصفها تشريعاً ذا فعالية إجتماعية، وتبريرية للنظام الاجتماعي.[٧] وبمعنى آخر، إن الأسطورة تسهم في تماسك التوازن الاجتماعي الذي بغيره لا يكون للمجتمع كيان. وكما يقول مالينوفسكي: "إن الأسطورة تؤدي في الثقافة البدائية وظيفة لا غنى عنها؛ إنها تعبر عن العقيدة وتعززها وتسنها. وهي تحمي النظام الأخلاقي وتحث عليه، إنها تكفل فعالية الطقوس وتحتوي على قوانين عملية لإرشاد الإنسان."[٨] وبناء على ذلك، وفي هذا المجال، فإن الأسطورة يمكن أن تعد قوة محافظة.

ولقد كان مالينوفسكي يرى المجتمع بوصفه كيانا تحكمه حالة من التوازن. وأكثر من هذا، فإنه في إطار نظام بحثه، لم يكن قادرا على أن يفرق بين العلامات والرموز. ولهذه الأسباب، كان مدفوعا لتأكيد أن "الأسطورة ليست رمزاً ولكنها تعبير مباشر عن موضوعها."[٩] وعلى كل فإنه بسبب تعامل مالينوفسكي مع الأسطورة بوصفها لارمزية، غاب عنه أهم مظهر، لا بالنسبة للفكر الأسطوري فحسب، بل كذلك بالنسبة لنظام العقيدة بوجه عام. ويرجع إهماله للرمزية إلى تبنيه الاتجاه السلوكي الساذج. إنه لم يستطع أن يميز في نموذجه- للفعل الاجتماعي المبني عليه"المنبه - الاستجابة"، بين الرموز والعلامات. وقد ترتب على هذا أنه نظر إلى الرمزية بوصفها التأثير الصادر عن الشيء أو عن الإيماءة، أو عن فعل، على الوسيط العضوي المستقبِل. ومعنى هذا أن العلاقة بين الإنسان وخارجه ثلاثية في طبيعتها: الذات والعلامة والموضوع. وعلى الرغم من أن الخاصية الحاسمة لكل الرموز هي إدراك، فإن مالينوفسكي يقول: " أن مثل هذه التحديدات تشوبها الميتافيزيقا، أما في الواقع فإن الرمزية لا تتأسس من تلك العلاقة الغامضة بين العلامة ومحتوى العقل

الإنساني، بل بين شيء ما أو إيماءة ما وفعل ما، وأثر ذلك على جهاز الاستقبال."(١٠) وبهذا أصبحت أفكاره المتعلقة بنظم الاتصال متأثرة بتعريفه للرموز. ففي إطار نظام الاتصال يساوي مالينوفسكي بين الرموز والعلامات، على أن هذا يتضمن احتمال عدم وجود معرفة تجريدية، حيث أن العلامات تتصل في العادة بعناصر التجربة، وهي مصنوعة لتحل محل هذه العناصر في كل من الفكر وعملية الاتصال. ويترتب على هذا أنه إذا كانت وجهة نظر مالينوفسكي صائبة، فإن الإنسان يمكن أن يبقى على الدوام أسير عالم التجربة المباشر، وتصبح المعرفة على الدوام من النوع الذرائعي. وفي إطار هذا المخطط، تتحدد الأفعال بميكانيزم المنبه-الاستجابة، ومن الممكن لكل من المنبه والاستجابة أن يلاحظ وأن يدرس بسهولة. يقول مالينوفسكي: "وفي النهاية، فإنني أصر على التناول السلوكي، بوصفه أساس منهج العمل الميداني، لأن هذا التناول يتيح لنا أن نصف الحقائق التي يمكن أن تلاحظ."(١١)

لقد كان مالينوفسكي مهتما بهذه المظاهر الخارجية التي تبدو ذات طابع فيزيائي، ومن الممكن التحقق منها عبر مشاهدين موضوعيين آخرين. لقد أراد أن يؤكد أن الأنثروبولوجيا، شأنها في ذلك شأن أي علم، تتحدد بمجال يمكّن العلماء من أن يلاحظوا ما يجرى فيه، وأن يصفوا ما يشاهدونه، ويتحققوا من صحته. وبناء عليه فقد أنكر أن الرموز يمكن أن تعبر بنفسها عن معانٍ أو تخلق معاني أو أفكاراً.(١٢)

إن الرمز لا "يعيش" إلا في إطار نظام، وبوصفه جزءاً من التكوين المفصلي لهذا النظام. أما "العلامة"، كما استعملها مالينوفسكي، فتعيش بعيداً عن هذا النظام. وفي الحقيقة إن الاختلاف الأساسي بين الإنسان والحيوان يتمثل في قدرة الإنسان لأن يعلو فوق عالم العلامات ليدرك عالم الرموز. فالرموز بالنسبة للإنسان وسيلة للإدراك، والإدراك نفسه هو الذي يجعل الرمز ممكنا، وليست "شيئية" الرمز هي التي تحمل المعنى. وبناء على ذلك فإن الرمزية تتطلب أربعة مصطلحات: الذات، الرمز. الإدراك. الشيء.

إن الإنسان لا يستطيع أن يواجه الواقع على نحو مباشر. لقد غلف الإنسان نفسه في أشكال رمزية إلى درجة "أنه لا يستطيع أن يرى أو يعرف أي شيء إلا من خلال إدخاله هذا الوسيط المصنوع."(١٣) على أن هذا لا يعني أن الرموز لا صلة لها بالواقع. لقد بين لنا إيميت Emmet بوضوح أن النظام الرمزي تكوين له علاقة محددة كل التحديد بالواقع الخارجي الذي يستجيب له. إن العقل لا يعمل كالمرآة، بل إنه بالأحرى يقوم "بنشاط انتقائي وتفسيري وهذا النشاط هو الذي يبني التكوين الرمزي."(١٤)

والأسطورة تكوين رمزي، ولهذا السبب يمكن أن تفسر تفسيرات مختلفة من خلال مجموعات مختلفة من الناس. ومن الواضح، ونحن نقول هذا، أننا لا نقصد بنية الأسطورة أو المعنى اللاشعوري الأساسي، بل بالأحرى نقصد المعنى السطحي والشعوري. بمعنى آخر، إن أسطورة بعينها يمكن أن تدعم إيديولوجيات مختلفة في أوقات مختلفة، ذلك أن الدلالة الإدراكية للأسطورة تتحدد اجتماعيا. وعلى سبيل المثال، فإن العرب الذين كانوا يحكمون شرق إفريقيا، كونوا من أنفسهم طبقة مغلقة على نفسها واستخدموا أسطورة الخلق لخدمة موقفهم الإيديولوجي. أما الأفارقة، من ناحية أخرى فكانوا يسمون "وا شنزي"، وهو مصطلح يشير إلى وضع متدنٍ وهو وضع تبرره الأسطورة كذلك، كما سنرى. ومهما يكن من أمر، فقد أصبح الأفارقة هم الحاكمون، ومن ثم بدأ تعريفهم الاجتماعي يتغير. وأتوقع أن هذا

سوف يؤدي إلى إعادة تفسير أسطورة الخلق. على أنه من المتصور أن باحثا أنثروبولوجيا يزور لامو اليوم، يمكن أن يكتشف تحديدا مختلفا لمصطلح الـ"وا شنزي"، وأن العناصر الرمزية للأسطورة تحمل تفسيراً جديداً كلية. ولكن الأسطورة في حد ذاتها، بوصفها جزءاً من الأدب السواحيلي، ستظل تقاوم التغيير، في الغالب.

وخلاصة حجتي أن الأسطورة ينبغي أن تحلل ليس وفقاً لبنيتها فحسب، بل وفقاً لمعناها بوصفه تشريعاً لفعالية اجتماعية. فأسطورة الخلق اللاموية ليست نموذجاً منطقيا فحسب، بل هي كذلك جزء، بل قطعة، من الواقع الاجتماعي الذي يقتسمه الناس. فالعالم الذي يعيش فيه الناس ومنه تنشأ ردود أفعالهم ليس عالما خاصا، بل إن الناس يعبرون عن أنفسهم ويسلكون تجاه بعضهم بعضا وفقاً لتكوينات رمزية تشكل عالمهم. ولا بد لهذه التكوينات أو الأشكال الرمزية أن تحتوي على حد أدنى من المعنى الذي يشارك فيه الناس، وإلا كان الاتصال بينهم مستحيلا. وبمعنى آخر، إن "الأفعال والأبنية الثقافية، وصيغ الإدراك، واستخدام الأشكال الرمزية، كلها حوادث اجتماعية شأنها شأن الحوادث الأخرى، فهي مثل الزواج في مشاركتها الجماعية، وهي مثل الزرع في قابليتها للملاحظة."[١٥]

إن المجال الاجتماعي والثقافي الذي تعيش فيه الأسطورة وتُحكى، يكون جزءاً مهما من دراسة الأسطورة. هذا ما قرره بوضوح فيكتور تورنر عندما وجد أن "الأساطير ظواهر تقف على العتبة. إنها كثيرا ما تحكى في زمان أو في مكان بين بين".[١٦] فالأساطير، وبصفة خاصة أساطير الخلق، تحكى في العادة في فترات هلامية، فترات الزمن الآمد *durée* أو الزمن غير المجزأ بالمعنى البرجسوني وذلك في مقابل الأزمنة التي تقاس كميا.[١٧] ففي فترات الزمن الآمد، يشعر الإنسان بالأزمنة – الماضي والحاضر والمستقبل – لا بوصفها متتابعة، بل بوصفها متعايشة معا. وهذا واضح عند شعب لامو، حيث تكّون الأسطورة جزءاً من النظام الديني، ولهذا ينبغي أن تدرس في هذا الإطار.[١٨]

وفي هذا الفصل، سوف أسرد أولاً أسطورة الخلق اللاموية، ثم أقدم تحليلا لها يرتبط ببنية الأسطورة.

الأسطورة

في البداية كان هناك **مونجو** Mungo أو الإله. الإله الذي ليس له والد ولا ولد. وهو الإله الحيّ. إنه النور بلا ظلاء وهو الموجود على الدوام. إننا لا نعلم من هو مونجو الإله الرحيم والفاتك بالحياة. مونجو يعيش في السماء السابعة مع مخلوقاته المحببة إليه. أما نحن فنعيش في العالم الذي يقع أسفل السماء الأولى، ومركز عالمنا أرض مكة المباركة حيث *peponi* أو الجنة، التي سوف توجد بها بأمر من الله بعد يوم الحساب.

وكان الله بمفرده. ثم أخذ بعضا من نوره وصنع حبيبنا محمداً النبي. من نور محمد نشأ العرش والقلم واللوح. وأمر القلم ليكتب، ولكن لأن القلم كان جاهلاً، لم يكن يعرف ماذا يكتب، وبدأ يعرق. فسأل الله عما يكتب، فأخبره بأن يكتب ما سوف يحدث في المستقبل. فكتب القلم بعرقه المستقبل على اللوح.

ثم أمر الله نهر النور أن يحيط بمخلوقاته الأولى المحببة له وهي محمد والقلم واللوح والعرش التي خلقت من نور محمد. ثم أمر نهراً من النار أن يحيط بنهر النور. ولأن الله كان يريد جنوداً، فقد خلق الملائكة من نهر النور. وفي الوقت نفسه خلق الجن من نهر النار. وعبد الملائكة والجن الله. ولكن بينما كانت الملائكة كلها متشابهه، انقسم الجن إلى ثلاث قبائل، كل قبيلة تختلف عن القبيلة الأخرى. ثم أحاط الله نهر النار بنهر من الماء ثم أحاط الأخير بنهر من الثلج. ثم منح الله الملائكة قوة فوق الماء، كما منح الجن قوة فوق الريح. وبدأت النار والريح تعملان على الماء الذي أخذ يتبخر مكونا بخاراً وفقاقيع. ثم أصبح الجو رطبا ومظلما ومليئا بالدخان. وجفت الفقاقيع وصارت أرضا. وسقط المطر ونمت الأشجار، وأخذت كل هذه الكائنات تعبد الله. وبعد وقت بدأت الأشجار تحمل ثمار الفاكهة التي نضجت وازدادت نضجاً حتى تلفت. وانتشرت على الأرض رائحة كريهة، واشتكت الأرض للإله وسألته أن يرسل من يأكل الثمار قبل تلفها، وبذلك لا تنتشر رائحتها. وأرسل الله الرحيم أول قبيلة من الجن لتعيش في الأرض.

وعندما أُرسل الجن إلى الأرض، شرعوا في قطع الأحجار وحفر الأرض لبناء المدن. وعاشوا على الفاكهة التي اقتطفوها من الأشجار. على أنهم استمروا في قطع كل الأشجار لبناء المدن واضطروا بعد ذلك لأن يذهبوا إلى الغابات لجلب الطعام الذي يحتاجونه. وأخذ عدد الجن يزداد في سرعة، الأمر الذي اقتضى قطع مزيد من الأشجار وتحويل مزيد من الأحراش إلى مدن. وأخذت المدن تكبر وصارت كل مدينة تتباهى بقوتها منافسة في ذلك المدن الأخرى.

وأدت المنافسة إلى القتال واشتعلت الحروب بين المدن. وحيث أنه لم تكن هناك أسلحة، كانت الوسيلة الوحيدة لهزيمة المدينة أن تمنع عنها مؤنها من الطعام الذي يأتي به الجن من الأحراش. فإذا حاصرت مدينةٌ مدينةً أخرى، وحرمت الجن فيها من الطعام، ماتوا من الجوع. وقد أدى هذا إلى انتشار رائحة العفن مرةً أخرى في الأرض، وإن تكن أشد من المرة الأولى. وعندئذ رفعت الأرض صوتها بالشكوى مرة أخرى إلى الإله.

وأمر مونجو الإله الرحيم الكريم كالعادة، القبيلة الثانية من الجن التي تسمى بن أن تخرج من البحر حيث كانت تعيش، وتستقر في الأرض. ثم أمرها الله أن تحطم قبيلة الجن الأولى. واستخدمت قبيلة بن الأسلحة فضلاً عن أنها كانت من أكلة اللحوم. لأن هؤلاء الجن كانوا يعيشون على صيد الحيوان والأسماك، لم يستطيعوا أن يسكنوا المدن، وعاشوا في الأحراش أو على شواطىء البحار، متنقلين من مكان لآخر. ولكي يسهلوا على أنفسهم هذه الحركة الدائبة في الانتقال، قسموا أنفسهم إلى مجموعات صغيرة.

وحيث أن قبيلة بن لم تكن تأكل الفواكه والخضروات، فقد أصاب هذه الأثمار التلف مرة أخرى، مما تسبب في انتشار الرائحة الكريهة. وفضلا عن هذا فإن قبيلة بن تعودت أن يحارب بعضها بعضا مما جعل دماءهم تنسكب على الأرض. وكانت رائحة الدم كريهة. مما جعل الأرض ترفع شكواها مرة أخرى إلى الإله.

عندئذ أمر الله القبيلة الأخيرة من الجن أن تنزل إلى الأرض وتتخلص من قبيلة بن وتنظف الأرض من الدماء. ولكن زعيم هذه القبيلة الأخيرة هو إبليس الذي كان من المقربين إلى الله. ومهما يكن من أمر، فإن إبليس، لكي يتخلص من قبيلة بن، قتلهم، فسفك مزيداً

من الدم وانتشر مزيد من الرائحة الكريهة. وقتل إبليس معظم أفراد قبيلة بن في حين فر بعضهم إلى البحر حيث شعروا بالأمان.

وعندئذ خلا الجو لإبليس وقبيلته في الأرض. وتزايدت قبيلته عددا فملأه الكبرياء والإحساس بالقوة. وأصبح إبليس ماكراً محنكا، ولكن الأرض لم ترفع شكوى منه على الإطلاق.

وأراد الله أن يخلق آدم. وعندئذ أمر ملاكاً من ملائكته وهو جبريل أن يهبط إلى الأرض ويحضر بعض التراب إلى السماء. وهبط جبريل، ورفضت الأرض أن تعطيه التراب، وأقسمت عليه باسم الله ألا يأخذ شيئا، واحتار جبريل، وعاد إلى الله خاوي اليدين. وسر الإله عندما سمع منه القصة وعينه الملاك الأول وسماه "الروح الأمين".

ثم أرسل الله من بعده الملاك ميخائيل إلى الأرض. ورفضت الأرض مرة أخرى أن تعطيه حفنة التراب. وعاد ميخائيل كذلك خاوي اليدين. ومرة أخرى سر به الله وأوكل إليه مهمة تصريف الأرزاق للكائنات الأخرى.

وكان الملاك الثالث الذي أرسله الله إلى الأرض هو إسرافيل، وعندما عاد خاوي اليدين، عينه الله ملاك الصُور، إذ أصبح مكلفا بالنفخ في الصُور في اليوم الآخر ليبعث الأموات.

ثم كان الملاك الأخير عزرائيل الذي أرسله الله إلى الأرض. ومنعت الأرض عنه التراب مثل سابقيه. وعندما أقسمت عليه الأرض باسم الله ألا يأخذ حفنة التراب، لم يبال بها وقال لها: "عليّ أن أطيع أوامر الله. ولقد أخبرني أن أحضر التراب، سآخذه عنوة وهذه هي وظيفتي." ثم قبض على التراب وصعد إلى السماء. وعندما علم الله بما حدث عين عزرائيل ملاك الموت.

ثم دعا الله الملائكة والجن للاجتماع وعرض عليهم التراب، وأخبرهم بأنه سوف يصنع شيئا من التراب يعيش في الأرض ويموت فيها. فلما صنعه، أمر الملائكة والجن أن يسجدوا للمخلوق الجديد. وعندئذ أخبر إبليس الماكر الله أن المخلوق الجديد سوف يكون مخلوقاً سيئا، إذ سوف يكون كذابا وفاسداً. ونظر إبليس باحتقار إلى المخلوق الجديد الذي لم يكن مصنوعاً من النار أو النور، بل من التراب. وكان يعلم أن للتراب رائحة [سيئة] وخاصة عندما يختلط بالدم. ولكن الله أخبر إبليس أنه خلق آدم بناء على رغبته.

ونُخل التراب فانفصل التراب الأبيض عن غيره من التراب الأسود والأحمر. ثم أحضر التراب الأبيض إلى الله ووضع بجانب العرش، وصنع منه لحم محمد. أما التراب الأحمر والأسود فخلط بعضه ببعض بماء، أحضر من نهر كان يقع بالقرب من العرش. وشكّل الله الطين المبلل على نحو ما أراد، ثم تركه بجانب الجنة ليجف. ودفع الشغف إبليس لأن يرى ما إذا كان الشكل صلبا أم مجوفا، فدفع بإصبعه فيه، فكان هذا سببا في تشكيل سرة الإنسان.

وأعطى الله الحياة للشكل، وسرت الحياة فيه من رأسه حتى قدمه. وسمى المخلوق الجديد آدمو أو آدم. وكان آدم ساكنا ومهذبا وشكورا. لقد عرف موضعه وكان متواضعا، وكان يسلك على نحو ما يسلك الرجل النبيل الحر. وتأثرت الملائكة بسلوكه وانحنت أمامه ساجدة.

أما إبليس فنظر إلى المخلوق الجديد وشعر بالكبرياء، ورفض أن يسجد له وقال: "كيف يمكنني أن أسجد لشيء صنع من طين له رائحة كريهة؟ إن النار أفضل من التراب". وكان آدم طفلاً (كيتوتو) حديث الولادة في حين كان إبليس ينظر لنفسه بوصفه ناضجا وعجوزا. فلما أعلن عصيانه لأمر الله قال له الله: "اخرج من الجنة ولا تبق فيها لحظة". وخرج إبليس غاضبا وأقسم أن ينتقم من المخلوق الجديد.

وعاش آدم سعيداً في الجنة التي كانت أرضها من العنبر. وكان شكورا ودائم العبادة لله. وذات يوم طلب الله من آدم أن يحضر إليه، وأطاع آدم. وأمر الله أن يخرج من ظهر آدم شيء وخرجت مخلوقات شبيهة بآدم. وكان هؤلاء أولاد آدم. وطلب منهم الله أن يَعدوا بطاعته وأن يكونوا مسلمين. وفعل آدم وأولاده. وعندئذ عاد الأبناء لظهر آدم وانصرف آدم. وعاش آدم وحده في الجنة. وبعد وقت شعر بالوحدة؛ كان يريد أحدا يتحدث إليه، كان يريد رفيقا.

وذات يوم نام آدم ورأى في منامه مخلوقا جميلا يجلس بجانبه. وفتح آدم عينيه ووجد امرأة فاتنة. لقد كانت المرأة من الجمال إلى درجة أن آدم امتلأ بها إعجابا. واقترب منها آدم ولمسها فإذا بها امرأة حية. وقال آدم: "الإله أحضرها لي" وسمى آدم هذا المخلوق الجديد حواء وتعني الحياة. وعاش آدم وحواء في الجنة. وأخبرها آدم أنها تستطيع أن تأكل من ثمار كل الأشجار فيما عدا شجرة واحدة يمتنع عليها بأمر من الإله الأكل منها.

وأخذت حواء تتجول فيما حولها، وكانت تترك آدم وحده فترات طويلة، ودبت الغيرة في قلب آدم. وذات يوم أخبرت حواء آدم بأنهما إذا أكلا من الشجرة المحرمة فسوف يرزقان بذرية (uzazi). ورفض آدم أن يعصي الإله. وظلت حواء تجادله وتحثه. وأخبرته بأنهما إذا رزقا بذرية، فإن هذه الذرية سوف تفوق الملائكة عددا. ولكن آدم أخبرها بأنه سعيد [بمفرده معها] وأنه لا يريد ذرية. عندئذ أخبرته حواء بأنه لا يستطيع أن يدعي السعادة لأنه لم يعرف قط الحزن. وسألها آدم عن مصدر معرفتها، فأجابت: "لقد حصلت عليها من صديقي (شوجا) الذي قابلته في الجنة". فحذرها آدم من أن يكون هذا الصديق هو إبليس. ولكن حواء أجابت بأن إبليس سبق له أن طرد من الجنة، وليس في وسعه أن يدخلها مرة أخرى.

وأخذت حواء تؤنب آدم على جهله وأخبرته بأنه خلق من طين ومآله إلى الطين مرة أخرى. ولما أصر آدم على أن صديقها هو إبليس، ذهبت حواء إليه وسألته ما إذا كان هذا الكلام حقا. ولم ينكر إبليس ذلك وطلب منها ألا تصغى إلى آدم لأنه جاهل. ثم أخبرها بأن آدم سوف يتزوج حورية من الجنة.

وشعرت حواء بالغيرة وذهبت إلى آدم وسألته عما إذا كان سيتزوج بحورية من الجنة. وأخبرها آدم بأنه ليس في الجنة حوريات، وأضاف، بأنها هي زوجته وإنه لن يتزوج مرة أخرى. وشعرت حواء بالسعادة. وعندما تقابلت مع صديقها أعادت على مسمعه ما قاله آدم. ولكن الصديق قال لها إن آدم كاذب وقد عرف كيف يخدعها. وقالت له حواء، إنها، على أي حال لا تستطيع أن تغير رأي زوجها.

وأطلع إبليس حواء على سر يمكن أن يحول بين آدم والزواج مرة أخرى؛ لقد أخبرها بأنها إذا أكلت من الشجرة المحرمة، فإن آدم سيرزق أبناء وعندئذ لن يتزوج بأخرى. ثم

أخبرها بأن الشجرة الحورية هي السبب الحقيقي الذي يمنع آدم من أكل الفاكهة. ثم نصحها أن تبكي لأن دموعها هي السلاح الذي تنتصر به على الرجل وتجعله يرضخ لمطلبها.

ولم تُضِع حواء الوقت، فأخذت آدم إلى الشجرة وجلسا في ظلها. وفي هذه اللحظة تسلق إبليس الشجرة وأسقط ثمرة منها. وأمسكت حواء بالثمرة. وتملك الخوف آدم، أما حواء فبدأت تبكي. وحزن آدم لبكائها، واتهمته حواء بأنه لا يحبها. وأقسم آدم بالله بأنه يحبها، بل إن حبها ملأ قلبه وملك عليه حياته. ولكن حواء ردت عليه قائلة: "إذا أنت لم ترغب في أكل الثمرة، فإني سوف آكلها معتمدة في ذلك على نفسي." ثم أخذت الثمرة و"تذوقتها". وعندئذ أدرك آدم أن الإثم قد ارتكب. وهو لا يسمح لحواء، بوصفه رجلا نبيلا، أن تطرد بمفردها من الجنة. ومن ثم فقد أمسك بالثمرة وأكلها.

وأرسل الله ملائكته لتضع تراب النبي في ظهر آدم، وتألق آدم. وطرد آدم وحواء من الجنة وأغلقت دونهما الأبواب.

وفي الحال طلب آدم المغفرة من الله، متوسلا إليه بقوة حبيبه النبي محمد. وعفا عنه الإله الرحيم. أما حواء فقد رفضت أن تطلب المغفرة. وكانت حواء قد حملت ولاقت صنوف العذاب في حملها. وعانى آدم من العذاب كذلك؛ لقد سكنا الجبال العارية حيث لا أحد من حولهما. وندم آدم على ما ارتكبه من إثم، وبدأ يعد نفسه لتحمل المصاعب.

وبدأ الشجار يدب بين آدم وحواء. لقد أخذ آدم يلومها على ما اقترفته، ولكنها رفضت أن تقبل اتهامه لها؛ بل إنها سألته عن سبب نسبة التهمة لها حيث أنه لم يكن ليأكل الثمرة لولا رغبته فيها كذلك.

لقد عانت حواء في حملها وسألت آدم لماذا لم يحمل هو كذلك وينجب أطفالا. وأجابها آدم غاضباً: "لأنك أكلت من الثمرة أولا وكنت تطلبين إنجاب الأطفال، بل العديد منهم."

وتعوّد آدم أن يتجول حوله وأن يتسلق الأشجار. وفي بعض الأحيان كان الشوك يخز قدميه وظهره ويدميهما. ولو لفترة طويلة لم يكن يأكل إلا الفاكهة. وكان يراقب السمك ويحاول الإمساك به. وعندما نجح في اصطياده، كان يقطع كل سمكة من ظهرها وينشرها في الشمس لتجف، إذ لم يكن يعرف كيف يطهو الطعام.

أما حواء فقد كانت معاناتها مستمرة، وكانت ترفض الشكوى لآدم، كما أخفت عنه ندمها، وبدأت حواء تلد التوائم، وكانت تلد في كل مرة ولداً وبنتاً. وأخذت ترضع الأطفال وترعاهم. وفي أثناء ذلك كان آدم يتعلم كيف يشعل النار، وعندئذ استطاع الطهي، كما أنه زرع الحبوب، وربى الماعز والأغنام والأبقار. وبالإضافة إلى هذه الماشية التي كان يتغذى على لحمها، كان يتعامل مع الحيوانات الأخرى التي ليست بذات قرون مثل الحمار والجمل. واعتمدت حواء كلية على آدم، إذ أصبح يعرف كيف يفعل أشياء كثيرة، وبهذا فاقها آدم.

وذات يوم هبط ملاك إلى آدم وأخبره أن أبناءه لا بد أن يتزوجوا، بشرط ألا يتزوج ابن توأمه البنت. ونقل آدم الخبر إلى أبنائه، وقبل الجميع الرسالة فيما عدا قابيل الذي رفض أوامر الرب، إذ كان يريد أن يتزوج أخته توأمه، التي كان من المفروض أن تتزوج هابيل. ولهذا السبب قتل قابيل هابيل. ولم يكن قابيل يعرف ماذا سيصنع بجثة أخيه. وبدأت

رائحة الفساد تفوح من الجثة. عندئذ أرسل الله إليه غرابا يطير وراء حمامة ليقتنصها. وظلت المعركة بينهما، وقابيل يتأملهما حتى قتل الغراب الحمامة. وفي الحال حفر الغراب حفرة في الأرض ووضع فيها الحمامة الميتة ثم غطى الحفرة بالتراب. وعندئذ نهض قابيل وبدأ يحفر حفرة ودفن أخاه هابيل. وهكذا قضت أوامر الرب ألا يبقى جسد الإنسان عاريا في الهواء؛ إن دفن الميت تشريع من الله.

وعندما اكتشفت حواء ما حدث حزنت وبكت إذ لم تستطع أن تمنع نفسها عن البكاء. لقد كان آدم حزينا كذلك ولكنه لم يبك، مما سبب الغيظ لحواء إذ رأته لا يبدي حزنه على فقد ابنه. ولكن آدم أخبرها أنها هي التي بحثت بنفسها عن الشقاء، عندما سألته أن يأكل الثمرة المحرمة، وأطاعها. الآن لا بد أن تتحمل المعاناة. وأخبرها آدم بأن الحياة على الأرض تنتهي بالموت. وتعجبت حواء، وقالت له إن صديقها شوجا لم يخبرها بذلك. لقد أدركت في هذه اللحظة أن صديقها شوجا كان هو إبليس بعينه وأنه خدعها. عندئذ اعترفت لآدم بإثمها وسألته ما إذا كان الرب يقبل التوبة. وأكد لها آدم أن الله رحيم. عندئذ طلبت حواء من الله أن يشفق بها ويقبل توبتها لأنه هو الرحيم. وأخبر آدم حواء بأنه ليس هناك شك في توبتها التي غفرها الله لها. وتوفي آدم بعد ذلك وعاشت حواء بمفردها.

وتنتهي الأسطورة عند هذا الحد. على أن هناك جزءاً إضافياً يحكي عن إبليس وكيفية دخوله الجنة بعد أن طرد منها. وتتعامل الأسطورة اللاموية مع هذه الحادثة بشيء من التفصيل؛ فبعد أن ترك إبليس الجنة لم يذهب إلى الأرض، بل إنه ظل قريبا منها يسترق السمع من الله ولاح له ما يمكن أن يفعله مع المخلوق الجديد. وكان إبليس يعلم أن آدم سكن الجنة، ويعلم عن حواء. وقد تملكته الغيرة من آدم وأصرّ على الانتقام منه. ولهذا فقد عزم على أن يجبر أبناء آدم على طاعته بأن يعصوا أوامر الله. فإذا فعلوا هذا، فإنهم سيرسلون إلى النار وعندئذ لا يكون إبليس وحده فيها. ولم يكن إبليس وحده في اتخاذ هذا القرار، بل سايرته قبيلته فيها.

وتنكر إبليس واتخذ مكانه خارج الجنة باحثا عن وسيلة يدخل بها إليها. وكانت الحيَّة (nyoke) مخلوقا فردوسيا جميلاً. وذات يوم قابلت إبليس وهو متنكر. وسألها إبليس أن تحمله إلى داخل الجنة. ولكن الحية رفضت وقالت له: "إذا كان يسمح لك أن تلج إلى الداخل، فلماذا لا تدخل من خلال البوابة"؟ وأخبرها إبليس بأن سؤاله إياها أن تحمله إلى داخل الجنة ليس سوى استجابة لأوامر الله. وفي النهاية وافقت الحية وأدخلت إبليس في فمها وأدخلته الجنة. وعوقبت الحية على ذلك وطردت من الجنة. ولكن لأنها أدخلت إبليس في فمها، فإنها حملت منه ووضعت بيضا، وإحدى هذه البيضات نفست الشيطان.

بداية، نجد أن أسطورة الخلق تميز بشدة بين النور والنار؛ فبينما نجد النور مستمراً ومستقرا، نجد النار غير منتظمة وغير مستقرة. وتتعدد وجوه النور ممثلة في الأنبياء والملائكة والعرش واللوح المحفوظ، وهذه الوجوه المتعددة تعود فتمثل وحدة واحدة. وهي بعينها وحدة النور وبساطته. أما النار، فهي، من ناحية أخرى، معقدة ومتغايرة الألوان. ولا يتولد عن النار الحرارة والدخان فحسب، بل يتولد عنها كذلك ظلال من الضوء.[١٩] على أن النار لا تولِّد الضوء إلا إذا اشتعلت وصعد منها الدخان، والدخان بدوره مرتبط بالظلام. ومن الواضح أن النار لا تتحدد ببساطة ، وبوصفها رمزا، فهي غامضة.

وهذا الغموض واضح في الأسطورة. فالنار (الجن) تزايدت وانقسمت تلقائيا. فالجن في البداية انقسموا إلى قبائل ثلاث. وكل قبيلة من هذه القبائل انقسمت فيما بعد على الأرض.[٢٠] أما الملائكة التي خرجت من نهر الضوء، من ناحية أخرى، فكانت متماثلة، كما أن عددها لم يزدد أو ينقص. لقد كانت الملائكة ثابتة من ناحية العدد كما أنها كانت متماثلة في الشكل والصفات.

وكان نهر الضوء الذي خرجت منه الملائكة يفصل المخلوقات الخالدة عن الفانية؛ فالملائكة والوجود اللذين يحيط بهما النهر خالدان، في حين أن الكائنات التي تقع خارج دائرة نهر الضوء فانية. ويمدنا هذا التقسيم بالثنائيات المتعارضة التالية:

المجموعة الأولى من الثنائيات المتعارضة

النار	/	النور
الخواص	/	متجانس الخواص
متغيرة	/	ثابت

ويشير الشكل الدائري للأنهار إلى أنها تتمتع باكتفاء ذاتي، وإلى عدم وجود مخرج لها؛ ومن ثم فإن الأنهار الخارجية تحتوي على الأنهار الداخلية. والنهر الأخير الذي يحيط بسائر الأنهار هو نهر الثلج. والثلج نفسه مثل النور لكونه أبيض اللون ومستقرا. وهو يعارض النار الحارة ببرودته. وعلى كل، فإن النار يمكن أن تحول الثلج إلى ماء. فإذا فعلت هذا، اختفى الاختلاف بين نهر الماء ونهر الثلج. كما أن الحرارة يمكن كذلك أن تسبب تبخر الماء. وبمعنى آخر، فإن النور لا يؤثر في الماء أو الثلج، في حين أن النار تؤثر فيهما. وهذه هي النقطة الأساسية في الأسطورة وهي: كيف يمكن "لومنجو" (النور) أن يخلق شيئا لا يملك التحكم فيه؟ فالنار (الجن) هي العنصر الوحيد الذي لديه القوة لبدء التحول. إنها العنصر الوحيد الإيجابي والفعال.

إن الأسطورة توضح وتناقش وجوه الاختلاف بين النور والنار على نحو دقيق وصريح.

وبعد أن تستهل بإبراز وجوه الاختلاف، فإنها تستمر وتذكر أن الجن (النار) مرتبطة كذلك بالريح. ولكن من أين تأتي الريح؟ وهل خلقت أم لم تخلق؟ إن الأسطورة لا تذكر شيئا عن هذا الموضوع. وعلى كل، فإنه من المنطقي أن ترتبط الريح بالنار، حيث أن كليهما عنصران إيجابيان فعالان ولهما القوة على التغيير والتدمير التلقائي. وفضلا عن هذا، فإن الريح على الرغم من أنها يمكن أن تقويّ النار، فمن الممكن لها أيضا أن تطفئها. وبهذا المعنى فإن الريح والرماد لهما نفس العلاقة بالنار؛ فكل منهما يطفئها. ويترتب على هذا أنه حتى النار هناك حدود لقوتها؛ فعلى الرغم من أنها لا بد أن تحترق لكي تظل موجودة، فإن الاحتراق في جوهره شكل من أشكال الدمار. كما أن الرماد الناتج يشير في العادة إلى قوة النار، كما يشير في الوقت نفسه لزوالها. وبمعنى آخر، إن النار تخلق تلقائيا نقيضها. ويعبر شعب لامو عن هذا المعنى في مثل شعبي يقول: "إن النار لا تولّد ناراً، إنها تولد رماداً". وفضلا عن هذا، فإن كلا من الريح والرماد ينتج **موشي** أو دخانا. ولا تعني كلمة **موشي** عند اللامويين الدخان الأسود فحسب (الذي يحجب الرؤيا)، بل تعني كذلك الدخان الأبيض (أو البخار). وبينما ينتج الدخان الأسود من هبوب الريح فوق النار، ينجم الدخان الأبيض من عمل النار في الماء بتحويله إلى البخار، الذي يساوي الماء الذي تحمله الريح. وبناء على ذلك، فإن خلق الأرض كان نتاج كل هذه العلاقات الجدلية الآتية:

المجموعة الثانية من الثنائيات المتعارضة

النار	/	النور
الجن	/	الملائكة
الريح	/	الماء

وفي الأسطورة تهب الريح على الماء الذي يتحول إلى فقاقيع، والفقاقيع عبارة عن رياح في الماء. وبمعنى آخر إن الرياح (الجن) عندما تتصل بالماء (الملائكة) فإن الفقاقيع تكون هي النتيجة. ولكن الرياح والنار (كلاهما متصل بالجن) تنتجان دخانا أسود (الظلام). وبناء على هذا، فإن الرياح المغلّفة بالماء هي رياح داكنة. وهذا يعني أن الماء (النور) يحتوي على رياح داكنة مدخنة (النار) ويحتضنها. والنتيجة أن النور يحتوي على الظلام ويغلّفه وأن الفقاقيع وسط بين النور والنار، كما في الشكل التالي:

الفقاقيع باعتبارها وسيطاً

النور		النار
الماء	↓	الدخان
	فقاقيع	

ويستمر الجدل. فالدخان المتكون داخل الفقاقيع يتسبب في أن الماء يتبخر (الفقاقيع "تجف"). والنتيجة تكون دخان أبيض (البخار). والماء (النور) يتبخر ويتحول إلى دخان أبيض. وهذه المياه المتبخرة أو الدخان الأبيض ينجم من انقسام المياه إلى جزئيات تحملها الرياح (ترتبط في هذا بالنار). ومرة أخرى فإن الفقاقيع تفقد وحدتها - وهو المعاكس للتحول الأصلي الذي تولدت عنه الفقاقيع، كما في المعادلة التالية:

الفقاقيع	=	الرياح (الدخان، النار) مغلفة في الماء.
بخار	=	ماء (بياض، نور) تحمله الرياح

فالماء (الملائكة) الذي يتبخر بالحرارة أو النار (الجن)، يحولّ الدخان (السواد) إلى بخار (أبيض)، وتتكون الأرض من هذه العملية. ولكن التبخر يتضمن كذلك فكرة الانفصال: فالمياه (أسفل) تنفصل وتُحمل إلى أعلى. وبمعنى آخر، إن النار فعلت فعلها على الماء، ونتيجة لهذا فإن الأشياء العليا تنفصل عن السفلى. ومرة أخرى تكون النار سبب التعدد: لقد حملت الرياح البخار أو الماء إلى أعلى وما تبقى يبقى في الأسفل ليكوّن الأرض. والبخار الأبيض حملته الرياح، بينما تُرك الدخان الأسود والجاف (النار) في الأسفل دون أن يسمح لنشأة الحياة على الأرض:

المجموعة الثالثة من الثنائيات المتعارضة

النار	/	الماء
الجاف	/	الرطب
الموت	/	الحياة

فالعلاقة بين الجفاف والموت واضحة في الأسطورة. وما يؤيد هذا أن الحياة لم تبدأ على الأرض إلا بعد نزول المطر (الماء، الرطوبة). وفي البداية تسببت النار في تبخير الماء، تاركة الأرض جافة ولا حياة فيها. ولكن عندما ارتوت الأرض بالمياه (المطر)، ظهر الزرع وظهر الحيوان. ويمثل الزرع والحيوان الوسيط بين البلل (العلو، الماء، الملائكة) والجفاف التام (أسفل، النار، الجن).[٢١] وكان على النار أن تخرّب وأن تحترق لكي تعيش. وكان على الأرض أن تستهلك الماء حتى تحيا. ومعنى هذا أنه كان على الأرض والنار أن تستهلكا عنصراً ثالثاً. ولكن المطر (الماء الساقط من أعلى إلى أسفل) هو عكس البخار (الماء الذي تحمله الرياح إلى أعلى)، وكان على المطر (الماء) أن يتغلغل ويقتحم الرياح لكي يعيد للأرض الميتة الحياة. والرطوبة تعني غياب الموت؛ فالفاكهة تكون رطبة عندما تكون حية، فإذا جفت ماتت. والتراب الذي صنع منه آدم كان في البداية جافا (ميتا، أسفل)، ولكنه بلل بعد ذلك (الحي، أعلى).

وبعد أن لاحظنا كل هذه العلاقات، يصبح الأمر أكثر وضوحاً من حيث أن الماء والنور والملائكة في الأسطورة ترتبط بالحياة، بينما يرتبط الجفاف والنار والجن بالموت. ونضيف إلى هذا ثنائية متعارضة أخرى وهي الرائحة الطيبة والرائحة الكريهة. فعندما كانت الأشجار خالية من الفاكهة، كانت تعبد الله وكانت رائحتها عطرة. ولكنها عندما أنتجت الثمار، تلفت الثمار وفاحت منها الرائحة العطنة. ومن ثم تتشكل مجموعة أخرى من الثنائيات المتعارضة:

المجموعة الرابعة من الثنائيات المتعارضة

الحياة	/	الموت
الأشجار	/	الفاكهة التالفة
الرائحة الطيبة	/	الرائحة الكريهة
البلل	/	الجفاف

هذه المجموعة من العلاقات تتضح بصفة خاصة في حالة خلق آدم. فلقد فشل ثلاثة ملائكة في حمل **التراب** (الجاف) إلى السماء، وكل واحد من هؤلاء الذين فشلوا عُيِّن في وظيفة ترتبط بالحياة، أما عزرائيل الذين نجح في المهمة، فقد عين ملاكا للموت. إن عزرائيل حمل التراب الجاف (الموت) ولهذا أصبح ملاك الموت.

ولكي تحيا الأرض، لابد أن تتغلب على الجفاف (النار). على أن الأرض، مع المفارقة، إذا كان عليها أن تقاوم الجفاف، يتحتم عليها أن تستهلك المياه، بل **تفككها** (الحياة). إذ لا تستطيع الأرض أن تحتوي على المياه دون **تفكيكها**. وبناء على ذلك، فإن خلق الأرض لا يحل التناقض الأساسي. فالفقاقيع لا تستطيع الاستمرار في التوسط بين النار/النور. وفي النهاية تفشل الأرض في التوسط بين الجاف/ الرطب. وإذا كانت النار= الظلام = الموت، بينما النور= الرطوبة = الحياة، فليس هناك وسيلة تستطيع الأرض من خلالها أن تتوسط بين الحياة والموت. ولهذا فإننا نُترك بنفس التناقض الأساسي.

ولهذا فإن الأسطورة تحاول أن تتغلب على هذا التناقض على نحو آخر: لقد خلق آدم. وكان آدم من تراب (أسفل) وكان جافا (ميتا). ثم حملت الملائكة (النور)آدم ثم **بُلل** بمياه النهر. وبينما كان على مياه المطر أن تخترق الريح (النار)، حمل الملائكة (النور) ماء النهر. ولهذا استُبعد الريح (وهو مرتبط بالجن) كلية من حكاية خلق آدم. وهذا مهم، حيث إن استبعاد الريح سيترك ماء النهر **مستقراً**. ومع ذلك، فإن آدم تراب جاف يتحتم تبليله بالماء. ولكن آدم من البداية يختلف عن المخلوقات الأرضية الأخرى التي انبثقت نتيجة الجمع بين الحرارة (النار) المحوِّلة للماء إلى بخار، والماء المنسكب إلى أسفل على هيئة المطر. أما آدم فقد مُنح الحياة من خلال إضافة الماء المستقر، ذلك أن الماء لم يكن قد مر بمرحلة تحول من قبل. وفي هذه المرة نُخل تراب آدم، وهو كثير الألوان مثل النار، إذ انفصل التراب الأبيض من التراب الأحمر والأسود[٢٢]. ثم تحولت وحدة التراب (في الأرض) إلى تعدد (في

السماء)، فقد خُلق آدم من تراب أسود وأحمر، في حين أن التراب الأبيض وُضع تحت العرش، أما التراب الأسود والأحمر فقد خُلطا بمياه النهر. وبينما كانت الأرض تشتكي بعد استهلاكها الماء، فإن آدم لم يشتك. على أننا ينبغي أن نتذكر أن آدم صُنع من نفس المادة التي صُنعت منها الأرض. إن الاختلاف الوحيد في أنه كان **ينقصه** التراب الأبيض الذي فصل من قبل أن يخلق. ومن المهم الآن أن نحاول أن نجد تحديدا لهذا اللون.

إن الأبيض مرتبط بالثلج الذي يعد مياها مستقرة، وهو كذلك مرتبط بالبخار الذي يعد دخانا أبيض (ماء). وبناء على ذلك، فإن الأبيض متصل بالنور والماء. وإذا كان النور أبديا، فإنه يمكن القول إن الأرض حاولت أن تكون أبدية باستهلاكها النور. ويمكننا الآن أن نربط التراب الأبيض بالأبدية، وهي حقيقة تؤكدها الأسطورة. فبينما بُلل التراب (الأحمر والأسود) الذي خُلق منه آدم، فإن التراب (الأبيض) الذي خُلق منه الأنبياء لم يبلل قط. كما في الرسم البياني التالي:

آدم المبلل بالماء ----- > حياة فانية

الأنبياء غير المبللين بالماء ----- > حياة خالدة

وليست هذه المشكلة المحيرة غير حقيقية، فشعب لامو يتعامل معها بخاصة عندما يتحدثون عن النبي. فعلى سبيل المثال، يقولون عنه في قصيدة يتغنون بها:

إن الشواهد والتراث تدعم عقيدتنا

في أن النبي حيٌ **ونديٌ**

إنه مثل الهلال الذي **لا يغرب**

إن جسده في القبر

مثل الوردة التي لا تذبل

فالأرض لا يمكن لها أن تستهلك لحمه

أو عظمه. أيها المستمع كن على يقين مما أقول.

إن جسد النبي خالد. فلا أحد في لامو يقبل فكرة أن النبي مات، في حين أن كل واحد يقبل موت آدم. [وعلى هذا النحو] فإن التراب الأبيض باق في حين أن التراب الأسود والأحمر غير باق. ويرتبط التراب الأبيض بالضوء (الملائكة)؛ ويمكن تكثيف ذلك فيما يلي:.

المجموعة الخامسة من الثنائيات المتعارضة

التراب الأبيض / التراب الأسود والأحمر

الملائكة / الجن

إن الحياة بالنسبة للنبي ليست صفة ثانوية مثلما هي بالنسبة لآدم والأرض؛ بل إن الحياة بالنسبة له صفة جوهرية. وعلى الرغم من أن النبي مخلوق من التراب شأنه شأن أي إنسان آخر، فإن ترابه الأبيض يختلف عن التراب الأحمر والأسود. وبتعبير آخر، إن التراب الأسود (الأرض) لا بد له من أن يستهلك الماء لكي يكون حيا، في حين أن التراب الأبيض قادر على أن يحيا بدون استهلاك المياه.

إن الرسول لا يُذكر قط في الجزء الخاص من الأسطورة بولادة أولاد آدم من ظهره. وبتعبير آخر، إن النبي لم يولد من آدم. فهو ليس في الحقيقة ابن آدم. ومعنى هذا أن هناك توازيا بين انفصال آدم من التراب وانفصال النبي محمد، أو انفصال التراب الأبيض من آدم.. فآدم المخلوق من التراب، والإنسان الفاني يعيش في الجنة التي تختلف عن الأرض. وبينما نجد أن الأرض تتولد من جماع النار والنور، نجد أرض الجنة مصنوعة من العنبر.(٢٣)

ويتولد العنبر من براز الحوت، وهو يوجد في العادة على شواطىء البحار. والحوت مخلوق غامض. وعلى الرغم من أنه يعيش في البحر فهو يحمل أطفالا ويلدهم. وفضلا عن هذا، فإن الحوت لا يمضغ طعامه، ولهذا فإنه إذا ابتلع إنسانا، فإن الإنسان يمكن أن يعيش داخل معدته. ومثال هذا ما حدث ليونس النبي الذي يقال إنه عبر البحر في أحشاء حوت. وعلى الرغم من أن الجنة تتكون من براز الحوت، فإن هذا الإفراز يعطي رائحة طيبة إذا احترق. ومعنى هذا أن أرض الجنة قد صنعت من براز حيوان بحري وهو حيوان يعيش في الماء وهي كذلك تمنح المأوى لمخلوق من التراب. وإذا كان آدم يعيش على براز الحوت فكأنه يعيش في بطن الحوت. وحيث أن الحوت لا يمضغ، فإن آدم لم يُهضم في باطن الحوت. ولكن آدم، على خلاف الحوت، لا يستطيع أن يأكل بدون هضم. فعليه إذن أن يمضغ الطعام. هذه الفكرة تؤكد عليها الأسطورة؛ فالحية التي تعيش في اتصال مباشر بالعنبر، تأخذ إبليس في فمها دون أن تمضغه أو تهضمه. فالحية إذن مثل الحوت، يمكن أن تأكل بدون هضم. وفضلا عن هذا فإنها تحمل إبليس في فمها، بينما يحمل الحوت آدم في معدته. وكل من المخلوق المحمول في الفم والمحمول في المعدة، مخلوق حي. وواضح أن الفم يساوي المعدة.

وقد أرادت حواء، المخلوق الآخر الذي يعيش مع آدم، أن تأكل الفاكهة المحرمة. على أنه عندما قطع إبليس الثمرة ورماها إلى أسفل، اكتفت حواء بتذوقها. وبتعبير أدق يقال: "midomoni kulitia" وهي تعني "أنها وضعت الفاكهة بين شفتيها". وبمعنى آخر، فهي لم تمضغها أو تبلعها. وبناء على هذا، فإن الحوت والحية وحواء أكلوا جميعا بدون مضغ أو هضم. وأبعد من هذا، فعلى نحو ما حمل الحوت آدم في بطنه، حملت حواء، بطريقة موازية، وكذلك الحية. إن جميعهم اخذوا شيئا في أحشائهم، وهذا الشيء يقذف حيا فيما بعد. ويترتب على هذا أن آدم بسكناه الجنة كان يعيش في "رحم" الحوت أو "أحشائه". وهو بسكناه الجنة كان يتغذى على أنهار الجنة من اللبن والعسل وهو طعام تقليدي يقدم للأطفال.

وعلى الرغم من أن آدم هو الذي كان معترضا على أكل الفاكهة، فهو بعينه الذي أكلها وابتلعها ("Adam kala kameza") على أنه قبل أن يأكلها، كان آدم قادرا على أن يلد أطفالا من ظهره. وهنا يتضح التضاد بين الشهوة الجنسية من ناحية وكبح جماحها من ناحية أخرى. فبعد أن أكل آدم الفاكهة، فقد المقدرة على إنجاب الأطفال، بينما تكتسب حواء، التي قاومت أكل الفاكهة في البداية، المقدرة على إنجاب الأطفال. ولكن من أمام. لقد حمل آدم الأبناء، قبل أكل الفاكهة، في ظهره وليس في أحشائه، وكان قادراً على ولادتهم على هذا النحو. واكتسبت حواء قوة التوليد من آدم بعد أن أكل آدم الفاكهة المحرمة.

وهناك طائران يذكران في الأسطورة خارج الجنة: الغراب (kunguru) والحمامة (hamamu). وتسمى حواء في الأسطورة "الحمامة". والحمامة طائر مرتبط بالأرض، بينما الغراب طائر مرتبط بالعلو، وبما هو "فوق" فهو طائر ينتمي إلى الجنة. وقد أرسله الله إلى الأرض ومعه تعويذة أو حرز (hirizi) لآدم لكي يكون خالدا. وسرق الغراب التعويذة ورفض إعطاءها لآدم. ويقول شعب لامو أن الشارة البيضاء حول عنق الغراب هي التعويذة. سرق الغراب التعويذة، ولكنه لم يبتلعها أو يهضمها. وفي الحقيقة فإن التعويذة ما تزال حول رقبته. وشبيه بهذا أن حواء لم تبتلع الفاكهة، ومع ذلك كانت لديها المقدرة على إنجاب الأطفال. وهي مقدرة مُنحت لآدم من قبل. وبتعبير آخر، إن كلا من الغراب وحواء سلب الخلود من آدم . وبمعنى آخر، إن حواء شبيهة بالحية، حيث أن كلاهما يحمل بعد "التذوق" ودون أن تلتهم الأكل. والعلاقة بين الحية وحواء قوية في الشعر اللاموي. فعلى سبيل المثال، هناك اعتقاد موروث أن الحية لا تؤذي المرأة الحامل أبدا. وهناك شاعر قديم يصف المرأة بوصفها حية بحق، يقول:

أيتها الحية، أقسم أنك مخلوق سيء
لقد رعيتك وكنت معك طيبا
ومع ذلك فقد التويت وحاولت سلب الحياة مني

لقد كانت الشجرة التي "تذوقت" حواء ثمارها ثم أكلها آدم تقع في الجنة، ومع ذلك كانت محرمة (haramu). وعلى الرغم من أن هناك أشجارا كثيرة في الجنة، فإن هذه الشجرة هي الوحيدة التي ذُكرت باسمها ثم وُصفت وصفا كاملا. لقد سميت [في الأسطورة] hurulaini أو sambiruta أي شجرة الحوريات، أي النساء الحسيات اللاتي ينْمونَ مثل الفاكهة. ومن الواضح أن آدم أو حواء لم يريا الشجرة من قبل ولم يأكلا منها. وقرر إبليس في الأسطورة أنه ليس هو الذي أحضرها، وإنما أحضرت بأمر من الجبار". على أن هذا مشكوك فيه، حيث إننا، كما رأينا، لم نر "الجبار" أو مونجو وهو يخلق الحيوان أو الأشجار على نحو مباشر. [ويبدو أن] الشجرة كانت تحمل الحوريات اللاتي يظهرن بعد الحياة. وإذا بحثنا عن معنى حواء أو Hawia فإننا نجدها تعني "الحياة". ويترتب على هذا أنه إذا كانت حواء هي الحياة فإن الحوريات تعنى "ما بعد الحياة". ومن الواضح أكثر من

هذا أن آدم ولد أبناءه من ظهره قبل أن تولد حواء أو "الحياة"، أي قبل أن تولد الحياة. وبتعبير آخر، إن حواء بوصفها الحياة تنقسم إلى "قبل" الحياة و"بعدها". فقبل الحياة (أي قبل ظهور حواء) وجد آدم وأولاده. وبعد الحياة (أي بعد ظهور حواء)، جاءت الحوريات أو النساء الحسناوات في شكل فاكهة. ولكن الفاكهة، كما رأينا، كان لا بد أن تؤكل حتى لا تتلف وتفسد رائحتها ثم تموت. فآدم إذن أكل الفاكهة التي هي حورية حسناء؛ أي أن آدم، الذكر، وفي الوقت نفسه يمثل "ما قبل الحياة" أكل الأنثى من "ما بعد الحياة". وحيث أن "ما بعد الحياة" أنثى مثل حواء، فإنها بمعنى ما جزء من حواء (التى تمثل الحياة بصفة عامة). وبناء على هذا، يمكننا القول إن آدم بأكْله الفاكهة، يحاول أن يضيف لنفسه هذا الجزء من حواء الذي يمكن أن يمنحه الخلود، إنه يحاول أن يأكل ما بعد الحياة. وبتعبير آخر، إنه يحاول، مثل الغراب، أن يسرق الخلود.

ولكن ما علاقة حواء بالخلود ؟ في الواقع إن لها علاقة واضحة بالكائنات الخالدة. وعلى سبيل المثال، إنها لا تمثل جزءا من الرباط الذي رُسّخ بين أبناء آدم والرب. وإذا نظرنا إلى الأسطورة نظرة فاحصة، فإننا نجد أن هناك رباطاً بين الرب والمخلوقات الأخرى: الجن والملائكة. والمخلوقان الأوحدان اللذان لم يكن لهما علاقة محددة بالرب هما النبي وحواء. وأبعد من هذا فإن النبي ومثله حواء لم يكونا أولاد لآدم. وبالإضافة إلى هذا فإن حواء لم تخلق من ضلع آدم مما يعد تفرداً للأسطورة اللاموية. وفي الحقيقة فإن حواء لم يكن لها شأن [في خلقها] بآدم. وتتأكد علاقة حواء بالأشياء الخالدة في حكاية سواحيلية أخرى عنوانها **حكاية فاطمة**. وفي هذه الحكاية يسأل آدم الرب بعد أن تزوج بحواء عن المهر الذي يدفعه لها. ورداً عليه، قال له الرب بكل بساطة أن يدفع لها "عشرة آلاف بَرَكَة إلهية على نبيه المحبوب." وبالإضافة، فإن الملائكة وضعت التراب الأبيض، أي الضوء، في ظهر آدم قبل أن يطرد من الجنة. وبهذا يعود التراب إلى الأرض حيا بعد أن كان قد انفصل عن الأرض في البداية. ولكن آدم لم يستطيع أن يتكاثر تلقائياً. إذ كان عليه أن يتكاثر من خلال حواء. ومعنى هذا أن حواء هي المخلوق الذي منح الخلود لآدم من خلال إنجابها أطفاله. على أن أطفال آدم، على وجه التحديد، سيكونون خليطا من التراب والضوء. فكيف يمكن أن يختلط التراب بالضوء دون أن يغيِّر من طبيعة الضوء نفسه؟ هنا نواجه بالتناقض الذي صادفناه في بداية حكاية الخلق ونهايتها إلا أنه ارتفع إلى مستوى أعلى. وإذا كانت حواء مثل الأنبياء، فكيف يمكن أن تكون قد أخرجت من الجنة لأنها آثمة؟

وعندما سأل الله إبليس (النار) أن يسجد لآدم، جادل إبليس على نحو منطقي بأنه أفضل من المخلوق الجديد؛ فهو يعرف أن المخلوق الجديد سيقتل ويخرب ويكذب. وبهذا يكون إبليس في إدعائه المعرفة مخالفا في ذلك الملائكة الذين كانوا ممتثلين لأوامر الله. فعلى سبيل المثال، عندما سأل الرب الملائكة ما إذا كانوا يعرفون أسماء الأشياء. قالوا : "لا نعلم إلا ما علمتنا أنت". ولم يكن إبليس ليثير سؤالا طالما كان يسكن الجنة. ففي هذه الفترة كان مطيعاً وخاضعاً كل الخضوع. ولكنه بعد أن خرج إلى الأرض، صار متكبرا وحاذقا وماهرا؛ وبمعنى آخر، بدأ ينمي *أفكارا* من عنده. بدأ يعرف *الفرق بين الحسن والسيء*، بين الثراء والخراب، وبدأ يعرف اختلافات لم يكن يعرفها في السماء . حقا إن توالد المعرفة الإبليسية لمما يدعو *إلى عجب* حقا، ذلك لأنها لا تتكون من الأحكام الأخلاقية العامة فحسب، بل من المعارف المحددة للصفات الثانوية للأشياء. ومثال هذا أن إبليس يعرف أن

الإنسان سيكون سيئا لأنه خلق من الطين الذي له رائحة كريهة. ومن قبل كانت الإشارة الوحيدة للرائحة الكريهة في الأرض هي الشكوى من الفاكهة العطنة. فالعلاقة بين معرفة إبليس والأرض واضحة وراسخة بحق. إن إبليس قد **تعلم من الأرض**، بعد أن تجاوز مرحلة أن يكون مجرد مخلوق مطيع. لقد نمى معرفة تنبؤية نسبيا، أي أنه أصبح ماهراً وحاذقاً. لقد مس إبليس جسد آدم وترك أثره عليه، وهو السرة، علامة على الحمل والولادة. ويتضح عندئذ أن الولادة ستتبع ذلك. وفضلا عن هذا، فإن إبليس يلمس جسد آدم ليكتشف ما إذا كان صلدا أم فارغاً. وبتعبير آخر، إنه يريد أن يكتسب معرفة من خلال التجربة، وإن تكن معرفة تجريبية لاحقة، معارضة في ذلك المعرفة الإلهية التي تكتسب صفة الخلود والأولوية.

وهنا يتحتم علينا مرة أخرى أن نؤكد التعارض بين الملائكة وإبليس: إبليس يعرف أن المخلوق الجديد سوف يرتكب الإثم: يقتل ويخرب. فبينما كانت الملائكة مكتفية بالوضع الراهن، كان إبليس يتحدث عن **المستقبل**، ومثل الرب كان إبليس يعرف المستقبل. على أن هذا لم يحدث إلا بعد أن ترك إبليس الجنة، وكان سعيدا قبل أن يستقر في الأرض. ومن خلال الأسطورة إذن نعلم أن معرفة إبليس (وما صاحبها من استياء) كانت نتيجة اتصاله بالأرض. ففي حين أن آدم استمد معرفته من الله، نجد أن إبليس يستمد معرفته من أسفل، من خلال اتصاله بالأرض. لقد كان آدم مكتفيا بمعرفته، وكان إذعانه لحواء بداية حومه حول شجرة المعرفة وفيما يلي التوضيح البياني:

المجموعة السادسة للثنائيات المتعارضة

الأشجار الأخرى في الجنة	/	شجرة المعرفة في الجنة
الجهل	/	المعرفة
لا ذرية	/	ذرية

لقد كانت حواء شغوفة بالمعرفة. وفي محاولة لإقناع آدم، قارنت بين وجودهما بوجود الحيوان الذي يعيش بدون عقل. ثم جادلت قائلة إن عبارة "أن نعرف" معناها "أن نعرف الخير والشر"، بمعنى أنه لكي يتعقل الإنسان، لا بد أن يكون قادراً على الاختيار بين البدائل. لقد قالت حواء لآدم: أن تعرف السعادة أو أن تعرف أن يكون أحد سعيدا معناه أن تعرف الحزن. ولكي نعرف الصواب لا بد أن نعرف الخطأ. وهي تعني أن المعرفة لا تعني معرفة أحد طرفي التضاد دون الآخر، لأن المعرفة تعني معرفة التضاد وأن تكون قادراً على الاختيار بين طرفي التضاد. ويبدو واضحا أن حواء استمدت حججها من صديقها شوجا أو إبليس.

هنا نجد أن كلمة شوجا shoga ذات أهمية كبيرة؛ فهي لا تعني بكل بساطة كلمة "الصديق" التي يعبر عنها باللغة السواحلية بكلمة "صاحبو" sahibu أو "رفيقي" rafiki، إنما تحمل الكلمة دلالة transvestism (ظاهرة ارتداء ملابس الجنس الآخر) وبناء عليها فإن إبليس ليس ذكراً أو أنثى، إنما هو بين بين. فإبليس مخلوق غامض شأنه شأن الحوت والحية وشجرة الفاكهة وآدم. إنه خنثى، ومع ذلك فقد جعل الحية تحمل. لقد كان مكانه

المناسب خارج الجنة ومع ذلك فقد دخلها. وعندما اتصلت به الحية ولدت الشيطان. أما عندما اتصلت به حواء فقد اكتسبت المعرفة، المعرفة الأرضية.

ومعنى هذا أن آدم الفاني اكتسب معرفة أزلية، في حين أن حواء الخالدة اكتسبت المعرفة الأرضية. لقد اكتسبت حواء معرفة نسبية في السماء، وهي لا تساوي المعرفة الكلية التي منحها الله لآدم. ويتكرر هذا الموضوع بالنسبة للعلاقة مع حواء وإبليس. إن المخلوقات السماوية المطيعة والجاهلة والتابعة يعتريها التلف؛ فهي تكتسب معارف نسبية وما يصحبها من مروق ونزعة إلى الاستقلال عندما تهبط إلى الأرض أو ترتبط بها. وهذه المخلوقات مصنوعة من النار أو الطين مثل الأرض. أما المخلوقات المصنوعة من النور، مثل الملائكة على سبيل المثال، ففي وسعها الاتصال بالأرض دون أن تكتسب المعرفة النسبية أو تتعرض للتلف. إنها جاهلة تماما وخاضعة كلية من البداية للنهاية. أما الوحدات النورانية فهي تتدرج من اكتمال العلم والمعرفة عند الله إلى اكتمال الطاعة عند الملائكة. أما الكائنات المصنوعة من التراب فهي لا خالصة الطاعة ولا خالصة المعرفة. وعلى كل، فإنه حتى الجن في السماء يمتلكون معرفة نسبية. وانقسام هؤلاء إلى قبائل ثلاث يعني أن هناك حدوداً بينها وعلامات تفصل بينها ومن ثم فهي مختلفة.

وبناء على هذا، فإن آدم المصنوع من التراب الداكن، منح المعرفة الكلية، إذ قد تلقى تعليمه من الله. أما حواء وإبليس فطالما كانا في الجنة بوصفهما مخلوقين أبديين، منحا المعرفة النسبية. وعلى العكس كان آدم المصنوع من التراب يمتلك المعرفة الكلية (النور) وهو في الجنة. ومعنى هذا أن آدم مثل الأرض، التى تحتوي على تراب أبيض مع التراب الأحمر والأسود، ولكن الأرض اشتكت، مع احتوائها على التراب الأبيض، إذ كانت ما تزال تسعى وراء الحياة والخلود.

وبعد أن أكل آدم وحواء من الشجرة، طردا من الجنة. وعانت حواء، ولكنها رفضت التوبة لأنها لم تكن مقتنعة بإثمها. ولم تعترف حواء بإثمها إلا بعد أن قتل قابيل هابيل، وأخبرها آدم أن الحياة (حواء) تنتهي بالموت على الأرض. وعندما سمعت هذا اعترفت بإثمها وتابت. ومعنى هذا أن حواء اعترفت بجهلها، على الرغم من أنها اتهمت آدم في الجنة بأنه هو الجاهل. لقد اعترفت حواء بجهلها بالحياة، بالحياة الأرضية والحياة الأبدية. وبتعبير أخر، كان جهل حواء مزدوجاً. وبعد أن تابت حواء خضعت للإله بوصفها عبدة له وطرحت جانباً قدرتها على الاختيار. وبهذا أصبحت حواء، في النهاية جاهلة وطيعة شأنها في ذلك ذلك شأن الملائكة.

لقد كان الآثم في السماء هو حواء، أما الآثم في الأرض فكان قابيل. مما يشكل قلباً للوضع الفردوسي. ففي السماء كان آدم مطيعا وحواء عاصية. وفي الأرض أصبح قابيل هو العاصي عندما رفض أن يطيع أوامر الله التي نقلت إليه عن طريق أبيه. لقد حرم الله زواج التوأم (الذكر والأنثى) بعضهما من بعض، فكان على الأخ الأكبر أن يتزوج من الأخت الصغرى، والأخ الأصغر من الأخت الكبرى. ورفض قابيل، إذ كان يرغب في الزواج من توأمه، ولهذا قتل هابيل. وكانت نتيجة هذا القتل أن أصبح هناك أنثيان وذكر. فإذا تزوج قابيل أخته الكبرى وفقا للتشريع الإلهي، فإن توأمه ستبقى بلا زوج. فإذا تزوج أخته التوأم، ستظل أخت هابيل بلا زوج. وفي كلتا الحالتين ستكون هناك أنثى بلا زوج. لقد كان آدم

وحده في الجنة قبل ظهور حواء، ولم يكن آثما، وبالمثل ظلت ابنة آدم (وأخت هابيل) وحيدة وخالية من الإثم.

لقد وقفت حواء في الأرض موقف المطيع كلية والخاضع كلية، وهو نفس الموقف الذي تقفه الملائكة في السماء. وعلى كل، فلكي تكون حواء مطيعة وخاضعة، كان عليها أن تطرح جانبا علاقتها بالأرض، كان عليها أن تفك كل رباط بها، وهذا يعني أنها أصبحت في موقف معارض تماما لموقفها في السماء. لقد اعترفت في الأرض بجهلها لآدم وأنه كان ينبغي عليها أن تفعل هذا من قبل في السماء. ثم إنها طرحت جانبا تحكمها في الاختيار. لقد أصبحت معتمدة كل الاعتماد على آدم بالنسبة لمعاشها، وعلى الله بالنسبة لقبوله توبتها. ومع ذلك كانت حواء، من زاوية معينة، غير مختلفة عن آدم. فكلاهما يمثل قمة الطاعة وقمة الخضوع. ومهما يكن من أمر، فإن حواء لم يصبح لها المعرفة العليا والكلية التي كانت لآدم. فالعلاقة التي أصبحت لهما في الأرض كانت شبيهة بتلك التي بين الإله والملائكة في السماء؛ فالإله عالم وهو الأعلى، في حين أن الملائكة مطيعة، وخاضعة، وجاهلة، وتابعة. وفي الأرض كان آدم هو الأعلى وهو الذي يمتلك المعرفة، في حين كانت حواء المطيعة والخاضعة والجاهلة والتابعة. وهكذا توصل آدم(الأرض) وحواء (الخالدة) إلى نقطة تفاهم. وبهذا أصبح للأرض الخلود لأنها لن تستهلك.

لقد كانت الأرض (النار) في الجزء الأول من الأسطورة تستهلك الماء(التراب الأبيض، النور)، وهي لم تترك النور إلا بعد أن أرغمت على هذا. وبالمثل استهلك آدم النور (النبي، التراب الأبيض، ولم يعد قادراً على تسليمه. لقد كان آدم (الأرض) يحتوي على النور، وكان بيض الحية الأبيض (النور) يحتوي على الشيطان. وبناء على هذا فإن العلاقات في الجزء الأول من الأسطورة تتمثل على النحو التالي:

آدم	=	الأرض = النار المحتوية على الماء (النور)
البيض (أبيض)	=	الفقاقيع = الماء (النور) محتويا على الريح (النار)
حواء	=	النور: (الماء، الحياة) تتزوج من آدم وتصبح قادرة على أن تلد إما أطفالا خالدين وإما فانين؛ إما الأرض (التراب الأسود والأحمر) وإما النور (التراب الأبيض)

لقد كانت الأرض في البداية، تشتكي من أن الأشياء تتزايد وتموت، إذ كانت تريد الزيادة بغير الموت. وكانت الأرض تعاني لأن الكائنات التي تعيش عليها تنتهي برائحة عطنة (الموت).

ولم تكن حواء تستهلك (الماء) مثل الأرض، ومع ذلك كانت قادرة على أن تلد الضوء (النبي) ولم تكن حواء ام وَلد آدم فحسب، بل كانت كذلك أم النبي (الضوء). وكان آدم (الأرض) في حاجة إلى الضوء لكي يكون خالداً. ولم تعد الأرض (=آدم) تشتكي بعد ذلك. لقد فقد الموت رائحته. وبذلك تصبح حواء (=الحياة) الوسيط بين آدم ما قبل الحياة وحوريات ما بعد الحياة.

الوحدة	الوحدة مع التعدد	التعدد مع الوحدة	التعدد
النور وحده			المخلوقات النارية تتميز فيما بينها
	المخلوقات النورانية تنفصل ولا تتميز فيما بينها		
			الريح تأتي وتساعد على خلق الدخان والبحار
		الأشجار تحمل الفاكهة وتتعطن الفاكهة وتسبب الرائحة الكريهة	
			الأرض تخرج من الدخان والبخار
	الأرض ليست سعيدة وترفض أن ينفصل عنها بعض ترابها		
		التراب ينفصل عن الأرض عنوة	
آدم وحده	إبليس يرفض أن يكون آدم أفضل منه		
			التراب مختلط: (أبيض وأسود وأحمر)
		الحورية تنفصل من الشجرة	
	حواء ترفض أن تطيع آدم		
		الأطفال يخرجون من حواء والحية	حواء تظهر
	آدم يخرق قواعد التحريم ويأكل الفاكهة		
			قابيل يقتل هابيل
		أخت هابيل حرمت من زوجها وإن كانت تستطيع الزواج من آخر	إبليس ليس لديه أصدقاء
	قابيل يخرق قواعد التحريم ويتزوج توأمه		
حواء وحيدة ولا تستطيع أن تتزوج بآخر		حواء تنفصل عن إبليس	آدم يموت
	حواء ليست سعيدة		

لقد حاولت في هذا الفصل أن اكشف القناع عن بنية أسطورة الخلق عند شعب لامو وكما سنرى، فإنه على الرغم من أن أسطورة لامو تعد رواية من الأسطورة السامية، فإنها تتمتع بخصائص مميزة ومحددة. ولقد قسمتُ الأسطورة، مقتفيا في ذلك ليڤي-شتراوس، إلى"ميثيمات" لكي نكون قادرين على الكشف عن مستويات المعنى المختلفة. وإذا كان نظام الميثيمات غير قابل لأن يُعكّس أو يتغير، فإن العلاقات البنيوية تعاد مرة بعد المرة.

إن الأسطورة تلعب على موضوع الوحدة/التعدد، الحياة/ الموت. النور/النار، الأبيض/الأسود، المعرفة/ الجهل. الطاعة/العصيان، الطبيعة/الحضارة، الأعلى/الأسفل، السماء/الأرض. ولقد حاولت أن أبين أن التعارض المهيمن يمكن أن يكون الحياة/الموت. فحواء التي هي الحياة (أعلى) تحمل الموت(أسفل) وبهذا فهي تتوسط بين الحياة والموت. إنها المخلوق الذي يلد الأطفال الذي يحملون الحياة ومع ذلك فمصيرهم الموت. ومن الممكن القول إن هذه الأحجية، الموت في الحياة والحياة في الموت، هي ما تسعى الأسطورة إلى حله. فهذه الأسطورة السواحيلية، شأنها شأن الأساطير الأخرى، تتعامل مع التناقض الوجودي الأساسي.

فكل تكرار هو محاولة لتجاوز التناقض السابق عن طريق وضعه في رؤية أخرى دون التوصل لحل نهائي للمشاكل الأساسية مما يعني أنه ليس هناك نهاية للتحليل. إن الأسطورة ليست بنية فحسب، بل هي جزء من حقل دلالي أوسع. وحتى إذا سلمنا بفكرة ليڤي-شتراوس من أن الأساطير تفكر بنفسها في الإنسان دون علم منه بذلك، فإننا لا نستطيع أن نهمل المحتوى الذي يعود للظهور من خلال هذا التنظيم البنيوي. إن الأسطورة، من وجهة نظري، محاولة لأن تقول شيئا لمستقبلٍ في مجال معين. وبتعبير آخر، إن الأسطورة جزء من نظام سيميولوجي أكبر. إن الكلمات في هذا النظام ليست صوراً للواقع، بل وسيلة للتواصل الذي يفترض وجود الآخر، وهي لهذا تجتهد في التأكد من أن الرسائل قد فكت شفرتها "كما يجب". ففي كل حضارة نجد "النص" مكتوبا كان أم شفاهيا، كما نجد بعض الشروح حوله.

وهذا يقودني لأن أتفق مع ريكور في أن الأسطورة السامية (وهو يتحدث بشكل خاص عن الأسطورة التوراتية) التي تستخدم رموزا شرحت وأعيد شرحها، غنية في دلالاتها ومحدَدة ثقافيا: "هنا نجد أنفسنا في مواجهة فكرة لاهوتية تعد معكوساً للطوطمية.."[٢٤] ومرة أخرى يتحدث ريكور عن الأسطورة السامية فيقول: "إن الرموز التوارتية القابلة للإستعمال مرات أخرى في حقلنا الحضاري، ترتكز، على العكس، على الثراء الدلالي وعلى فائض المدلول مما يفتح آفاقا لتفسيرات جديدة"[٢٥] إن الرموز في الأسطورة تُنظم من خلال علاقات دلالية محددة،ومن المستحيل إعادة تنظيمها: "ولهذا، فإنه في هذه الحالة، ينبغي أن نتحدث عن التنظيم الدلالي بواسطة المحتوى وليس عن التنظيم البنيوي فحسب، كما هو الحال في الطوطمية. إن التفسير البنيوي ينتصر في التحليل التزامني."[٢٦] إن الأسطورةِ، كما كتب ريكور، هي تعبير رمزي للكون، وهي بهذا المعنى تأويلية، يقول: "عندما يحلم الإنسان أو يهذي، يظهر شخص آخر لاعطاء تفسيرات للكلام المعطى، وحتى *إذا* كان *هذا*

الكلام غير متماسك، فإنه يوضع في شكل كلام متماسك من خلال التاويل .[١٢] ولهذا فإنه يتحتم علينا في هذه الأسطورة أن نلتفت إلى ما هو أكثر من مجرد بنية عميقة للعقل البشري.

هوامش المؤلف

١- راجع الكتابين التاليين:

Jan Knappert, *Traditional Swahili Poetry: An Investigation into the concepts of East African Islam as Reflected in the Utenzi Literature* (Leiden: E. J. Brill, 1967); See also Jan Knappert, *Myths and Legends of the Swahili* (London: Hienemann Educational Books, 1970).

٢- راجع:

Kenelin Burridge, "Lévi-Strauss and Myth," in *The Structural Study of Myth and Totemism,* ed. E. Leach (London: Tavistock Publications, 1967).

٣- راجع:

Ira R. Buchler and Henry A. Selby, *A Formal Study of Myth* (Austin: University of Texas Press, 1968).

٤- راجع:

R. Jakobson and M. Halle, *Fundamentals of Language* (The Hague: Mouton, 1956).

٥- هنا الإمبريقية لا تعني الإمبريقية الساذجة التي سانتقدها فيما بعد، بل الثراء الإثنوجرافي الذي يحتوي الباحث الأنثروبولوجي مستدلاً بموقف نظري.

٦- راجع:

Claud Lévi-Strauss, *The Savage Mind* (Chicago: University of Chicago Press, 1966), p. 95.

٧- سأناقش هذه النقطة بالتفصيل في الفصل الخامس من هذا الكتاب وسيبدو موقفي حينذاك أكثر وضوحا.

٨- راجع:

Bronislaw Malinowski, *Magic, Science and Religion* (New York: Anchor Books 1954), p. 101.

٩- المرجع السابق، ص ١٠١.

١٠- راجع:

Bronislaw Malinowski, *A Scientific Theory of Culture* (Durham: The University of North Carolina Press, 1944), p. 139.

١١- **المرجع السابق**، ص ٧١.

١٢- قارن هذا بما قاله دوركايم "إن الإنسان وحده هو الذي يمتلك الاستعداد لتأمل المثالي وأن يضيف شيئا إلى الواقع". راجع:

Emile Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life* (New York: Free Press, 1965), p. 469.

ومرة أخرى يشير دوركايم إلى أن الشيء المادي ليس مهما في حد ذاته. يقول:" بكل تأكيد أن الجندي يسقط في أثناء دفاعه عن العلم لا يعتقد أنه يضحي بنفسه من أجل قطعة قماش. (**المرجع السابق**، ص ٢٦٠) وأنظر أيضا :

E. Leach, "The Epistemological Background to Malinowski's Empiricism," in *Man and Culture*, ed. R. Firth (London: Routledge and Kegan Paul, 1957), p. 132.

١٣- راجع:

Ernst Cassirer, *An Essay on Man* (New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 1944), p. 43.

١٤- راجع:

D. Emmett, *The Nature of Metaphysical Thinking* (London: Macmillan, 1945), p. 95.

١٥- راجع:

Clifford Geertz, "Religion as a Cultural System," in *Anthropological Approaches to the Study of Religion.*, ed. Michael Banton (London: Tavistock Publications, 1966), p. 5.

١٦- راجع:

Victor Turner, "Myths and Symbols," *International Encyclopedia of the Social Sciences*, X(1968) : 567.

١٧- راجع:

Henri Bergson, *Time and Free Will* (New York: Macmillan, 1910).

١٨- هذا إلى جانب من الأسطورة سيناقش بشكل أوسع في الفصل الخامس من هذا

الكتاب.

١٩- ينسب شعب لامو انقسام الجن إلى هذه الألوان المختلفة من الضوء. وعندما سألت أحد الإخباريين عن هذا قال: عندما تُشعِل أنت النار، ألا تتولد شعلات ذات ألوان مختلفة؟ ثم أضاف وهذا نفسه يحدث للجن.

٢٠- على الرغم من أن الأسطورة لا تقول على وجه التحديد أن المخلوقات النارية تنقسم إلى ذكر وأنثى، فإن شعب لامو يتحدث عن الجن الذكر والجن الأنثى.

٢١- هذه الفكرة تكشف عن نفسها في الطريقة التي يستخدم بها اللامويون نباتهم وحيوانهم في الطقوس. ولا يستخدمون الخضروات والحيوانات بوصفها ضحية طقوسية فحسب، بل يستخدمون كذلك الحجر والمعدن في الأغراض الدينية.

٢٢- هذه الألوان الثلاثة جوهرية في طقوس لامو؛ فاللونان الأسود والأحمر يرتبطان في العادة بالكائنات المؤذية مثل الجن والشيطان، في حين أن اللون الأبيض يرتبط بالكائنات الحامية مثل الملائكة والأنبياء.

٢٣- نحن نتعامل هنا مع وصف شعبي للجنة. وهذا الوصف يقدم عندما يسأل الناس عن وصف الجنة.

٢٤- راجع:

Paul Ricoeur, "Structure et herméneutique," *Esprit* XXXI (1963) : 596-627.

والتي نشرت ترجمتها في:

The Conflict of Interpretations, ed. Don Ihde, trans., Kathleen Mclauglin (North Western University Press 1974). p. 45.

٢٥- **المرجع السابق** (الفرنسي)، ص ٦١٤؛ (الإنجليزي)، ص ٤٧- ٤٨.

٢٦- **المرجع السابق** (الإنجليزي)، ص ٤٨.

٢٧- راجع:

Paul Ricoeur, *The Symbolism of Evil* (New York: Harper & Row, 1967), p. 350.

حول الأليجوريا الإثنوجرافية

جيمس كليفورد

(ترجمة سيزا قاسم دراز) *

١- قصة يكتسب فيها الناس والأشياء والحوادث معنى آخر، كما في القصة الخرافية أو الأمثولة: تستخدم الأليجوريات للتعليم أو التفسير.

٢- تقديم الأفكار من خلال هذه القصص... [١]

يذهب فكتور تيرنر Victor Turner في مقالة حديثة عن السرد إلى أن أنماط الأداء الاجتماعي تتخذ شكل قصص مؤثرة - بعضها أسطوري وبعضها واقعي. ويرى تيرنر أن هذه القصص تضفى على العملية الاجتماعية أبعادا "بلاغية، وأسلوبا من الصياغة القصصية، ودلالة" (١٩٨٠: ١٥٣). وفي هذا البحث أنظر إلى الإثنوجرافيا نفسها بوصفها أداءً يصاغ في شكل قصص ذات سطوة خاصة. هذه القصص، المتضمنة في التقارير المكتوبة تصف الأحداث الثقافية الحقيقية ولكنها في الوقت نفسه تقدم أحكاما أخلاقية وإيديولوجية بل وأحكاما كونية. إن الكتابة الإثنوجرافية كتابة أليجورية على مستوى المضمون (ما تقوله عن الثقافات وتاريخها) وعلى مستوى الشكل (ما هو متضمن في أسلوب التشكيل النصي).

سأفتتح مقاربتي بمثال قد يبدو، للوهلة الأولى، بسيطا. تبدأ مارجوري شوستاك Marjorie Shostak كتابها **نيسا: حياة امرأة اكونجية وكلماتها** *Nisa :The Life and Words of a !Kung Woman* بقصة الولادة كما تتم عند الـ !كونج: خارج حدود القرية وفي عزلة تامة. [تستخدم علامة التعجب قبل اسم الجماعة للدلالة على صوت طقطقة يميز اسم ولغة هذه الجماعة التي تتواجد في جنوب أفريقيا في كل من بوتسوانا وناميبيا] إليك بعض المقاطع من النص:

---

* تشكر **ألف : مجلة البلاغة المقارنة** دار جامعة كاليفورنيا للنشر وجيمس كليفورد للسماح بترجمة دراسته المنشورة في المرجع التالي:
James Clifford. "On Ethnographic Allegory." *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography.* Edited by James Clifford and George E. Marcus. Berkeley: University of California Press, 1986. 98-121.

> كنت أرقد ها هنا وشعرت بآلام الوضع عندما انتابتني المرة تلو المرة. ثم شعرت بشيء مبلل، بداية الوضع. وأخذت أفكر "آه، ربما يكون الطفل". قمت، وأخذت بطانية وغطيت بها طاشاي؛ كان ما يزال نائما. ثم أخذت بطانية أخرى، وغطائي الأصغر المصنوع من الجلد وانصرفت. ألم أكن الوحيدة؟ إن المرأة الأخرى الوحيدة كانت جدة طاشاي وكانت نائمة في كوخها. ولذلك، تركت وأنا على الحال التي كنت عليها. مشيت مسافة قصيرة مبتعدة عن القرية وقعدت بجانب شجرة... وبعد أن وُلِدَتْ، جلست هناك ؛ لم أكن أعرف ماذا أفعل. لم يكن عندي خبرة. كانت ترقد هناك، تحرك ذراعيها، محاولة مص أصابعها. بدأت تبكي. أما أنا فلم أفعل شيئا سوى الجلوس ناظرة إليها. وفكرت: "هل هذا طفلي؟ من الذي ولد هذا الطفل؟". ثم فكرت: "شيء كبير مثل هذا؟ كيف استطاع أن يخرج من فرجي؟". وجلست هناك وأخذت أنظر إليها وأنظر وأنظر. (١٩٨١:١-٣)

تتميز القصة بحضور عظيم، كما أن صوت نيسا له نبرة مميزة، بالإضافة إلى أن الخبرة تذكر بطريقة حادة: "كانت ترقد هناك تحرك ذراعيها، محاولة مص أصابعها". غير أننا كقراء لا نكتفي بمجرد تسجيل حدث مفرد. إن تطور القصة يتطلب منا أولا أن نتخيل عرفا ثقافيا مختلفا (ولادة المرأة الـ !كونجية، وهي بمفردها وسط الأدغال)، ثم أن نتعرف على خبرة إنسانية مشتركة (البطولة الهادئة للولادة، أحاسيس التعجب والشك المصاحبة لانفصال الطفل عن الأم). لا نستطيع بأي شكل من الأشكال أن نختصر قصة لحدث مفرد يقع في مكان ما من صحراء الكلاهاري في هذه الحدود. فهي تتضمن في آن واحد دلالات محلية وكذلك قصة عامة عن الولادة. إن الكاتبة تفترض وجود الاختلاف ولكنها تجاوز هذا الاختلاف. وبالإضافة إلى ذلك تعلمنا قصة نيسا (وكيف لا) شيئا أساسيا عن خبرة المرأة. ومن هنا تصبح حياة فرد من الـ !كونج التي تقدمها شوستاك في كتابها بالضرورة أليجوريا عن البشرية (النسائية).

إنني أذهب فيما بعد إلى أن هذه المعاني العامة ليست مجردات أو تفسيرات "تضاف" إلى الخبر الأصلي "البسيط"، بل هي الشروط التي تحكم دلالته. إن النصوص الإثنوجرافية هي لامحالة نصوص أليجورية، والتقبل الجاد لهذه الحقيقة يغير من الطريقة التي يمكن أن تُكتب وتُقرأ بها النصوص الإثنوجرافية. إنني سأفحص، من خلال استخدام تجربة شوستاك كدراسة حالة، اتجاها حديثا يميز المستويات الأليجورية بوصفها "أصواتا" محددة داخل النص. وأذهب، في النهاية إلى أن نشاط **الكتابة** الإثنوجرافية - سواء كان تسجيلا أو تنصيصا - يمثل أليجوريا غربية للخلاص. هذه البنية المتغلغلة يجب أن تُدرك وتُقارن بتشكيلات أخرى ممكنة للأداء الإثنوجرافي. غير أنه لا بد أن تدرك هذه البنية المتغلغلة في النصوص في إطار امكانيات أخرى من التشكيلات وتقارن بها.

* * *

إن الوصف الأدبي ينفتح دائما على ما يمكن أن يوصف أنه مشهد آخر،

يكمن "وراء" هذا العالم من الأشياء الذي يهدف إلى وصفه.

ميشيل بوجور "بعض تناقضات الوصف"

تشير الأليجوريا (من اليونانية *allos* : آخر و*agoreuein* : يتكلم) إلى ممارسة من شأنها أن تحيل القص التخييلي إلى منظومة مغايرة من الأفكار والحوادث. فالأليجوريا هي نوع من التمثيل "يفسر" نفسه بنفسه. إنني استخدم مصطلح الأليجوري بالمعني المتسع الذي اسندته إليه المناقشات النقدية الحديثة وبخاصة تلك التي جاءت عند أنجوس فلتشر Angus Fletcher (١٩٦٤) وبول دي مان Paul de Man (١٩٧٩). قد نقول إن كل قصة تمتلك القدرة على توليد قصة أخرى في ذهن القارئ (أو المستمع)، وكذلك تستطيع أن تستدعي قصة سابقة ما أو أن تزيحها. لقد أدى التركيز على الأليجوريا الإثنوجرافية تفضيلا لها عن "الإيديولوجية" الإثنوجرافية مثلا - على الرغم من أن الأبعاد السياسية ليست غائبة عنها (جيمسون Jameson ١٩٨١) - إلى لفت النظر إلى جوانب من الوصف الثقافي كانت حتى الآن مطموسة. إن الاعتراف بالأليجوريا يؤكد الحقيقة أن الصور الواقعية، إذا كانت "مُقْنِعَة" و"غنية" ما هي إلا استعارات ممتدة ونماذج من التداعيات تشير إلى دلالات إضافية متناسقة (نظرية وجمالية وأخلاقية). إن الأليجوريا (وبطريقة أكثر فاعلية من "التفسير") تستدعي إلى الذهن الطبيعة الشعرية والتراثية والكونية لهذه العملية الكتابية.

تلفت الأليجوريا النظر بطريقة خاصة إلى الطبيعة **السردية** للتمثيل الثقافي، أي إلى القصص المتضمنة في العملية التمثيلية نفسها. كما أنها (أي الأليجوريا) تحطم الحلقة المفرغة للوصف الثقافي من خلال إضافة بعد زمني إلى عملية القراءة، وبالتالي فإن مستوى واحدا من النص سيولِّد دائما مستويات أخرى. وهكذا فإن بلاغة الحضور التي سادت في كثير من نصوص أدب ما بعد الرومانسية (وكذلك في كثير من "الأنثروبولوجيا الرمزية") تصبح معلَّقة. ويضع نقد دي مان - لتفوق الرمز على الأليجوري في الجماليات الرومانسية - المشروع الواقعي موضع التساؤل (دي مان ١٩٦٩). فالادعاء بأن الوصف الخالي من الأليجوريا كان ممكنا - وهو ركيزة الوضعية الحرفية والكناية الواقعية (العضوية أو الوظيفية أو العلاقة "النمطية"بين الأجزاء والكليات) - هو الحليف الحميم للبحث الرومانسي عن الدلالة المباشرة للحدث دون الحاجة إلى وساطة. فالوضعية والواقعية والرومانسية - وهي تمثل العناصر المكونة لأنثروبولوجيا القرن العشرين - كانت كلها تنفي الاصطناع "الخادع" للبلاغة بالإضافة إلى التجريد الذي تفترضه الأليجوريا. إن الأليجوريا كانت تخرق قوانين كل من العلوم الوضعية والعفوية الفنية. (أونج Ong ١٩٧١: ٦-٩). فقد كانت تستند على الاستنتاج أكثر من اللازم، كما كانت تفرض بطريقة مباشرة، دلالة على الأدلة الملموسة. إن "إحياء" البلاغة من قبل مجموعة متباينة من المنظرين الثقافيين والأدبيين (رولان بارت، كينيث بيرك، جيرار جينيت، ميشيل دي سيرتو، هايدن هويت، پول دي مان، وميشيل بوجور وآخرين) قد وضع الإجماع الوضعي - الواقعي - الرومانسي موضع الشك. إن التوجه الجاري نحو البلاغة في الإثنوجرافيا يوازي فترة من إعادة التقييم السياسي والمعرفي

حيث وضحت طبيعة السلطة التي تتحكم في عملية التمثيل - وكونها مُهَيكلَة ومفروضة فرضا - وهذا ما أصبح موضع رفض. والأليجوريا تحثّنا على أن لا نقول عَن أي وصف ثقافي "هذا يمثل ذاك أو يرمز إلى ذاك" بل "هذه **قصة** (محملة بشحنة أخلاقية) عن ذاك".(٢)

لا يمكن أن تقتصر التقارير الإثنوجرافية المعينة على مشروع للوصف العلمي الدقيق طالما أن الهدف الذي يحكم إنتاج العمل هو أن يجعل سلوكا ينتمي إلى نمط مختلف من الحياة (كثيرا ما يبدو غريبا) قابلا للفهم على المستوى الإنساني. عندما نقول إن السلوك والرموز المغايرة قابلة للفهم سواء على المستوى "الإنساني" أو "الثقافي" فإننا نقوم بإضفاء أنواع من المعاني الأليجورية تشبه تلك التي تظهر في السرديات القديمة التي كانت تنظر إلى الأفعال على أنها ذات دلالات "روحية". ويمكن أن نجد أليجوريات ثقافية وإنسية humanist تستند إليها القصص المحكمة للاختلافات والتشابهات التي نسميها تقارير إثنوجرافية، والتي يظهر فيها اهتمام مزدوج يتركز من جانب على مستوى الوصف السطحي ومن جانب آخر على مستويات المعنى المجردة والمقارنة والمفسرة. لقد عرَّف كوليردج هذه البنية الثنائية في تعريف أصبح كلاسيكيا :

> إننا نستطيع أن نعرِّف الكتابة الأليجورية بأمان قائلين إنها استخدام مجموعة من المحركات والصور تصحبها أفعال ومتعلقات بحيث تستدعي - ولو كان هذا بطريقة مستترة - إما صفات أخلاقية أو مفاهيم ذهنية ليست هي في ذاتها أشياء محسوسة، أو صور أخرى أو محركات، أومصائر، أوظروف بحيث يقدم الاختلاف في كل مكان إلى العين أو المخيلة، بينما يُوحى بالتشابه إلى الذهن ؛ وهذا بشيء من الترابط بحيث تتلاحم الأجزاء لتشكل كلا متسقا. (١٩٣٦: ٣٠)

إن الذي **نراه** في تقرير إثنوجرافي متسق، وهو صورة مبنية للآخر، يترابط في بنية مزودجة، ممتدة مع ما **نفهمه** نحن. وأحيانا تبدو البنية صارخة الوضوح :فـ" أثناء عملية صناعة الخزف ، تتحاور النساء دائما بهدوء ورقة، بلا صراع، حول ديناميات منظومات البيئة..." (وبتين Whitten ١٩٧٨: ٨٤٧). وأحيانا أخرى لا تكون البنية بمثل هذا الوضوح ولذا تكون أكثر واقعية. وإذا طوعنا معادلة كوليردج، فإن ما يظهر للحواس (وفي المقام الأول، كما يقترح كوليردج، للعين الفاحصة) يبدو وكأنه "آخر"، بينما ما يُوحى به من جراء المنظومة المتسقة من الإدراكات هو تشابه كامن. إن السلوك الغريب يُصوَّر محملا بالمعنى في نطاق شبكة مشتركة من الرموز - أرض مشتركة من السلوك القابل للفهم يسري بالنسبة لكل من المرَاقِب والمرَاقَب، وبالتالي بالنسبة لجميع الجماعات البشرية. ومن ثمة فالسرديات الإثنوجرافية التي تتناول اختلافات معينة تفترض، وتحيل دائما إلى تشابه يتحقق على مستوى مجرد.

ومن الجدير بالملاحظة، رغم أنني لا أستطيع أن أتناول هذه التيمة ها هنا، أن التقارير

الإثنوجرافية كانت - قبل بزوغ أنثروبولوجيا العلمانيين، بوصفها علما للظواهر "الإنسانية" و"الثقافية" - ترتبط بمرجعيات أليجورية مختلفة. وتمثل مقارنة الأب لافيتو Lafitau الشهيرة (١٧٢٤) لعادات الأمريكيين الأصليين [الهنود الحمر] بعادات العبرانيين والمصريين القدماء اتجاها متقدما زمنيا لقياس أوصاف الآخر على مفاهيم "العصور الغابرة" "*premiers temps*". إننا نجد أليجوريات متعددة من العصور الكلاسيكية ومن العهد القديم في الأوصاف الأولى للعالم الجديد. فكما يذهب يوهانيس فابيان Johannes Fabian (١٩٨٣)، قد ساد اتجاه عام ينادي بإمكان الاستدلال على الآخر سَبْقيا، في فضاء زمني (سابق) مميز ومعين، مع التسليم بالتقدم في تاريخ الغرب. إن الأنثروبولوجيا الثقافية في القرن العشرين تميل إلى إزاحة (دون أن تنجح نجاحا تاما) هذه الأليجوريات التاريخية وإرساء أليجوريات إنسية humanist. فقد تجنبت البحث عن الأصل وفضلت عليه البحث عن تشابهات إنسانية واختلافات ثقافية. غير أن العملية التمثيلية نفسها لم تتغير في جوهرها ؛ واستمرت الأوصاف المقدمة عن الآخر تفترض مستويات أولية أومتعالية للحقيقة.

يتجلى هذا الاستنتاج أوضح ما يتجلى في الخلاف حديث العهد بين ميد Mead وفريمان Freeman [٣]، حيث يُقدَم تصويران متنافسان للحياة في جزر ساموا بوصفهما مشروعين علميين. غير أن كلا منهما ينظر إلى الآخر على أنه أنا متعال alter ego محملا بالأحكام الأخلاقية. لقد ادعت ميد أنها كانت تجري "تجربة" محكمة في الميدان "تختبر" عالمية ظاهرة المراهقة المأزومة من خلال فحص حالة مضادة إمبريقيا. ولكن رغم البلاغة البوآسية [المنسوبة إلى شارل بوآس Boas] عن "معملية" العمل الميداني، فإن تجربة ميد قد انتجت رسالة ذات دلالة سياسية وأخلاقية عريضة. كانت ميد مثل روث بندكت Ruth Benedict في كتابها **أنماط الثقافة** (١٩٣٤)، تؤمن برؤية ليبرالية، تعددية تستجيب لمعضلات المجتمع الأمريكي "المركب". إن القصص الإثنوجرافية التي كانت ميد وبندكت ترويانها مرتبطة ارتباطا واضحا بوضع ثقافة-تتصارع مع قيم متعددة، ومع انهيار واضح للتقاليد المستتبة، ومع رؤى طوباوية لمرونة الإنسانية، ومع مخاوف التحلل. إن إثنوجرافيتهما كانت "أمثولات الهوية" إذا طوعنا عنوان نورثروب فراي Northrop Frye (١٩٦٣). إن هدفهما الأليجوري المعلن لم يكن نوعا من الإطار الأخلاقي أو التفسيري لتقديم أوصاف إمبريقية، ولم يكن شيئا مضافاً إلى المقدمات والخاتمات. فقد كان مشروع اختراع "ثقافات" وتمثيلها في جملته بالنسبة لهما عملا تعليميا وأخلاقيا.

إن "تجربة" ميد في التنويعات الثقافية المنضبطة تبدو الآن أقل منها علما عنها أليجوريا - قصة مركزة تركيزاً دقيقاً على جزر ساموا، تستدعي إلى الذهن صورة ممكنة لأمريكا. إن نقد ديريك فريمان يتجاهل أي بعد أدبي محض في العمل الإثنوجرافي، وغير ذلك، وبدلا منه، يطبق نوعا خاصا به من العلموية scientism، مستلهما التطورات حديثة العهد في السوسيوبيولوجيا. فكانت ميد مخطئة بوضوح حول أهل ساموا في رأي فريمان. فهم ليسوا الناس العفويين، المتسيبين، الذين أشهرتهم ميد، بل هم مبتلون بالتوترات الإنسانية المعتادة. فهم عنيفون، يصابون بالقُرح. إن الجزء الأساسي من نقده ينطوي على تكديس أمثلة مضادة مستخرجة من السجلات التاريخية ومن عمله الميداني الخاص. إنه في مائة وسبعين صفحة من الهدم الإمبريقي يُظهر بنجاح ما كان واضحا من قبل للمتيقظ من

قراء **البلوغ في ساموا**: لقد بنت ميد صورة مصغرة، تستهدف اقتراح دروس أخلاقية وعملية للمجتمع الأمريكي. ولكن، عند فريمان، حينما تتراكم حالات التوتر والعنف عند أهل ساموا، يبدأ الإطار الأليجوري لعمله في الظهور. من الواضح أن شيئا أكثر من مجرد الجانب "الأكثر سوادا" (كما يقول فريمان) من حياة أهل ساموا يُكشف عنه هاهنا. ففي صفحة ختامية معبرة يعترف فريمان بشيء من هذا القبيل، فإنه يناقض إحساس ميد "الأبولوني" بالتوازن الثقافي بالبيولوجية "الديونيزية" للطبيعة البشرية (جوهرية، عاطفية، إلخ...). ولكن ما هي القيمة العلمية لمثل هذا النقض الذي يمكن أن يُختزَل بهذه الطريقة المنسقة من خلال تضاد أسطوري غربي؟ إن ما يتبقى لدينا هو تضاد صارخ: عند ميد عالم المحيط الهادي الهادئ الجذاب، المتحرر جنسيا، والآن عند فريمان جزيرة ساموا الزاخرة بالتواترات المشتعلة، والضوابط الصارمة، والانفجارات العنيفة. في الحقيقة يشكل ميد وفريمان لوحة ذات جانبين، يشير كل جانب من الجانبين المتقابلين إلى قيمة ثنائية متكررة في الغرب عن "الإنسان البدائي". إن هذا يذكرنا برواية ميلفل Melville **تايبي** *Typee*: جنة شبقية منسوجة بخيوط من الرعب، ومهددة بالعنف.

*　　*　　*

إننا دائما نحول امبراطورية الصين إلى امبراطورية الذات.

ڤكتور سيجالين Victor Segalen

تؤسس الإثنوجرافيا العلمية في العادة نمطا أليجوريا متميزا تُعرِّفه على أنه "نظرية"، أو"تفسير" أو "شرح". غير أننا إذا سلمنا بأن **جميع** مستويات النص الدلالية - بما فيها النظريات والتفسيرات - ذات طابع أليجوري فإنه يصبح من الصعب النظر إلى أحد هذه المستويات على أنه متميز عن المستويات الأخرى. وعندما يُخلخل هذا الأساس، فإن تنسيق الأنماط الأليجورية، أو "الأصوات" يصبح مجالا هاما لعناية الكتّاب الإثنوجرافيين. ولقد أدى هذا في الآونة الأخيرة إلى إعطاء الخطاب المحلي وضعا مستقلا إلى حد ما في النص الكلي، مقاطعا الصوت المنفرد المتميز للتمثيل "العلمي"(٤). فكثير من الكتابات الإثنوجرافية تسعى، مبتعدة عن الأنثروبولوجيا الشاملة، إلى استدعاء أليجوريات متعددة (دون أن تكون لامتناهية).

ينمذج كتاب **نيسا** لمارجوري شوستاك، ويتصارع مع مشكلة كيفية تمثيل قصص متعددة ونوعية الوساطة التي تقدم من خلالها.(٥) سأتناول هذه النقطة بشيء من التفصيل. تحدد شوستاك ثلاثة أنماط من الأليجوريا بوضوح: (١) تمثيل ذاتٍ ثقافية متسقة بوصفها منبعا للمعرفة العلمية (نيسا هي "امرأة !كونجية")؛ (٢) بناء ذات متميزة من حيث الجنس (تتساءل شوستاك: ما هي مقومات المرأة؟)؛ (٣) قصة نموذج من التمثيل والعلاقة الإثنوجرافية (في شكل محاورة حميمة). إن نيسا اسم مستعار لامرأة في الخمسين من عمرها، عاشت معظم حياتها في ظروف شبه بدوية. وتنتمي مارجوري شوستاك إلى

مجموعة بحثية مقرها جامعة هارفرد قامت منذ الخمسينيات بدراسة جماعة الـ !كونج سان القناصين-الجامعين hunter-gatherers [الذين يمارسون الصيد وجمع الثمار]. إن الحقائق المركبة التي تنبع من هذه "الحياة والكلمات" [الإشارة هنا إلى كتاب شوستاك] لا تقتصر على فرد واحد أو على عالمها الثقافي الذي يحيط بها.

إن الأنماط الثلاثة في الكتاب تختلف في أوجه جوهرية. أولا السيرة الذاتية، وهي توضع في موازاة حياة نساء الـ !كونجيات الأخريات، تصاغ داخل تفسير ثقافي متكرر (فتمنحه "عمقا"). ثانيا، هذا المصير المنسق يصبح فورا قصة عن مصير"النساء"، قصة تتناغم تناغما لصيقا مع الخبرات والمسائل التي أثارها الفكر النسوي في العهد الحديث. ثالثا، كتاب **نيسا** يروي مقابلة عبر-ثقافية حين يتعاون فردان من أجل إنتاج مجال محدد من الحقيقة. إن اللقاء الإثنوجرافي نفسه يصبح هنا موضوع الكتاب، يصبح أمثولة للتواصل والتجاوب، وفي النهاية، نوعا من علاقة القرابة المتخيلة ولكنها في نفس الوقت مؤثرة. من الواضح أن كتاب **نيسا** أليجوريا للفهم العلمي، يعمل على مستويين في آن واحد، مستوى الوصف الثقافي ومستوى البحث عن الأصول الإنسانية. (إن مشروع جامعة هارفرد يتفق مع دارسين آخرين لجماعات القناصين-الجامعين، بما فيهم شوستاك، في النظر إلى هذه المرحلة الأطول في التطور البشري الثقافي على أنها الأساس العميق للطبيعة البشرية). إن كتاب **نيسا** أليجوريا نسوية غربية، وهو جزء من إعادة اختراع فئة "المرأة" العامة في السبعينيات والثمانينيات. إن كتاب **نيسا** أليجوريا للإثنوجرافيا، للاتصال والتفاهم.

يتحرك الكتاب - وهو سردية مجدولة - باستمرار بين الأنماط الثلاثة الدالة، ولو كان ذلك يتم في بعض الأحيان بشيء من التعثر. إن كتاب **نيسا** يشبه الكثير من الأعمال التي تصور خبرات إنسانية مشتركة: صراعات، أفراح، عمل، إلى غير ذلك. غير أن النص الذي أنتجته شوستاك يتميز بالأصالة في الطريقة التي ترفض بها المزج بين الأنماط الثلاثة في تمثيل "مليء" ملتحم. فهذه الأنماط تظل فيها منفصمة في توتر درامي. إن هذا التعدد في الأصوات يناسب محنة الكتاب، وهي محنة كثير من المؤلفين الإثنوجرافيين الواعين بذواتهم والذين يجدون صعوبة في التحدث عن "آخر" محدد الملامح وهم في موضع ثابت مبتعد. ومن ثمة يغزو الاختلاف النص ولا يتمكن الكاتب من تمثيله ولكن لا بد له من أدائه.

إن النمط الأول في **نيسا**، نمط العالم الثقافي، يربط موضوعه بروابط وثيقة مع العالم الاجتماعي. إنه يشرح شخصية نيسا من خلال تقاليد الـ !كونج، ويستخدم خبرتها لتصحيح الأحكام العامة التي تُطلق على جماعتها وتعميق المعرفة بها. وإذا كان كتاب **نيسا** يكشف الآليات العبر-ذاتية بعمق غير عادي ، فإن بنيته المتعددة الأصوات تظهر أيضا أن الانتقال إلى المعرفة العلمية لا يتم بسلاسة. إن الشخصي لا يؤدي إلى العام دون أن يفقد شيئا ما. لقد اعتمد بحث شوستاك على مقابلات منتظمة مع أكثر من عشر نساء !كونجيات. ومن هذه المحاورات جمعت كمية كبيرة من المعلومات إلى حد كافٍ لاستكناه مواقف وأنشطة وخبرات نمطية. غير أن شوستاك لم تكن راضية بسبب افتقار مقابلاتها إلى العمق، وهذا أدى بها إلى البحث عن إخبارية تستطيع أن تمدها بسردية ذات طابع شخصي وتفصيلي. وكانت نيسا غير عادية في قدرتها على استدعاء حياتها وشرحها، وبالإضافة

إلى هذا ظهرت أصداء قوية بين قصصها وهموم شوستاك الشخصية. غير أن هذا طرحَ إشكالية بالنسبة للتطلعات الخاصة بعلم اجتماع جامع.

في نهاية فترة إقامتها الأولى في الميدان، راود شوستاك الشك في أن محاورتها قد تكون متسمة بصفات ذاتية مفرطة. كانت نيسا قد عانت مشاق عنيفة ؛ وكثيرا ما كانت حياتها -كما تذكرتها - مشحونة بالعنف. إن الروايات السابقة عن الـ !كونج - مثل كتاب إليزابيث مارشال توماس Elizabeth Marshall Thomas **الشعب الوديع** *The Harmless People* (١٩٥٩) - صورتهم شعبا محبا للسلام. [وكما تقول شوستاك] "هل كنت أريد أن أكون أنا الشخص الذي يصحح الصورة ؟"(٣٥٠). ولكن عندما عادت شوستاك إلى صحراء الكلاهاري وفي رحلة تالية وجدت الاطمئنان. ورغم أن نيسا كانت تشع بنفس الجاذبية الخاصة حينذاك، فقد بدت لها أكثر عاديةً مما قبل. وقد اتضح لعالمة الإثنوجرافيا، ما يلي: "إنني أكثر ثقة مما قبل بأن عملنا معا يمكن ويجب أن يسير قدما. إن المقابلات التي أجريتها مع النساء الأخريات كانت تؤكد لي أن نيسا كانت في الأساس شبيهة بالذين يحيطون بها. فربما كانت فصيحة فصاحة غير عادية، وقد عانت الفقد أكثر من غيرها، ولكن في المناحي الأخرى المهمة كانت امرأة !كونجية نمطية" (٣٥٨).

لقد عبر رولان بارت بأسى (١٩٨١) عن استحالة وجود علم يقوم على الفرد. إننا نلمس جذبا ملحا نحو العام طوال **نيسا**، ونشعر بنوع من الألم عندما نجد أن نيسا قد عُمِّمَت، وارتبطت "بتفسير حياة الـ !كونج" (٣٥٠). إن الخطاب العلمي في الكتاب الذي ينحو بلا كلل نحو التأطير والتنميط يتشعب من خلال الصوتين الآخرين، مقدما كل فصل من الفصول الخاصة بالتيمات الخمس عشرة لمسار الحياة بصفحات معدودة عن الخلفية. ("بمجرد أن يستمر الزواج بعض سنوات بعد الحيض الأول للزوجة، تصبح العلاقة بين الزوجين أكثر تكافؤاً." [١٦٩]، وهلم جرا). نشعر بكل تأكيد أن الخطاب العلمي يوظف في النص بمثابة كابح يطمس أصوات الكتاب الأخرى التي تتسم دلالاتها بالخصوصية والعبر-ذاتية المفرطة. إننا نلمس تفاوتا حقيقيا ؛ فإنه في نفس الوقت الذي تشارك قصة نيسا في صياغة تعميمات أفضل عن الـ !كونج، فإن خصوصيتها المعينة، والظروف الخاصة التي حكمت شخصيتها، تولد دلالات تقاوم تطلبات العلم الذي ينحو نحو النمطية.

يتميز مستويا الكتاب الثاني والثالث تميزا حادا عن المستوى الأول. فهذان المستويان يقومان على بنية حوارية، وفي بعض الأحيان يبدو أنهما يوجدان في المقام الأول للاستجابة لبعضهما. تتسم حياة نيسا باستقلالها النصي الخاص، باعتبارها سردية شفاهية متفردة ذات نبرات متميزة، صادقة؛ ولكن يبدو بوضوح أنها نتاج لعمل مشترك . وهذا يصدق بصفة خاصة على تشكيلها العام وهو عبارة عن تاريخ حياة ممتد - خمسة عشر فصلا تشمل "الذكريات المبكرة"،"حياة أسرية". "اكتشاف الجنس"، "زيجات الاختبار"، "زواج"، "الأمومة والثكل"، "الرجال والنساء"، "خبرة العشاق"، "طقوس الشفاء"، "السير نحو الشيخوخة". ورغم أن نيسا في بداية المقابلات كانت قد وضعت خطة لحياتها، ورسمت المجالات الأساسية التي يجب تغطيتها، يبدو أن شبكة التيمات كانت من وضع شوستاك. ومما لا شك فيه هو أن شوستاك - من خلال صياغة خطاب نيسا في شكل "حياة" - كانت تتوجه نحو جمهورين يختلفان إلى حد ما. فمن جانبٍ، كانت هذه المجموعة من الذكريات شديدة الخصوصية مادة

صالحة للتنميط العلمي بوصفها "تاريخ حياة" أو "دورة حياة" . ومن جانب آخر، فإن حياة نيسا تحرك آلية قوية وعامة من أجل توليد الدلالة في الغرب - ألا وهي الذات المتسقة مع نفسها، المثالية (أو بالأحرى، الذات التي تشد إزار نفسها في الترجمة الذاتية). إن العمليات التخييلية التي تحكم التراجم والترجمات الذاتية لا تتسم بصفات عالمية أو طبيعية (جوسدورف Gusdorf ١٩٥٦، أولني Olney ١٩٧٢، ليجون Lejeune ١٩٧٥). إن الحياة لا تتشكل بسهولة في سردية متصلة. عندما تقول نيسا - وكثيرا ما تفعل - "كنا نعيش في هذا المكان نأكل أشياءً. ثم تركنا وانتقلنا إلى مكان آخر"، أو ببساطة "عشنا وعشنا"(٦٩)، فإن طنين الكينونة المجهولة، اللاشخصية، يمكن أن يُسمع. ومن هذه الخلفية الغامضة، تتشكل سردية بمناسبة الحديث إلى الذات والآخر. وعندما تقص نيسا حياتها تكتسب هذه العملية بعدا نصيا دراميا في كتاب شوستاك.

إن شوستاك، بوصفها ذاتا عليا، وحافزا ومنسقا للخطاب تقوم بعدد هام من المداخلات. فكثيرا ما كانت تستبعد وتعيد التنظيم، وعبر هذه العمليات حولّتْ القصص التي كانت تتداخل إلى "حياة" لا تكرر نفسها دون داعٍ وتتطور في خطوات وتحولات يمكن التعرف عليها. وإذا كان صوت نيسا المميز يرتفع، فأن شوستاك قامت بحذف مداخلاتها هي بطريقة منتظمة (على أننا نستطيع أن نستشفها من إجابات نيسا). لقد حذفت أيضا مجموعة متنوعة من العلامات السردية : تعليق صديقتها [نيسا] المعتاد في نهاية كل قصة: "إن الريح قد ذهب بهذا"، أو في البداية: "سوف أفتح القصة وأقول لك ما بها"، أو في منتصف القصة: "ماذا أحاول أن أفعل؟ ها أنا جالسة هنا أتحدث عن قصة بينما تتسارع أخرى في رأسي وفي أفكاري!".(٤٠) لقد فكرت شوستاك طويلاً في طريقة تأطير تسجيلاتها، ولكن لا يستطيع المرء أن يحقق كل شيء : أن يجمع معا الأداء العفوي بكل هذيانه وأيضا أن يقدم قصة منتظمة يمكن فهمها بسهولة. فمن أجل أن تصبح كلمات نيسا مقروءة على أوسع نطاق، كان لا بد من تقديم تنازلات لمتطلبات الترجمة الأليجورية التي تتوجه إلى قراء متمرسين في التفسير الأخلاقي للذوات. من خلال هذه الوسائل الشكلية اقترب الخطاب الثاني في الكتاب، أي حياة نيسا المنطوقة، من قرائه، متحولا إلى سردية تفصح عن "المعنى" الإنساني.

إن المستوى الثالث المتميز في الكتاب هو تقرير شوستاك الشخصي عن العمل الميداني. "علموني كيف ماهية المرأة الـ !كونجية؟". كان هذا هو السؤال الذي طرحته شوستاك على إخبارياتها (٣٤٩). وإذا كانت نيسا تجيب بجدارة غريبة فكانت كلماتها تبدو وكأنها تجيب على سؤال آخر: "ما هو أن تكوني امرأة؟" وكانت شوستاك تقول لإخبارياتها "إنني كنت أريد أن أعرف معنى أن يكون الإنسان امرأة في ثقافتهن لكي أفهم معنى هذا في ثقافتي بطريقة أفضل". وتحولت العلاقة مع نيسا - في إطار تقاليد الـ !كونج - إلى علاقة الخالة التي تتحدث مع ابنة أختها، أي إلى "فتاة-امرأة حديثة الزواج، تصارع مشاكل الحب والزواج، والجنس، والعمل والهوية".(٤) تتدرب المرأة الأصغر("ابنة الأخت"، وفي بعض الأحيان "الابنة") على أيدي المرأة الأكبر المحنكة على فنون الأنوثة ومشاقها. إن العلاقة التي تهدف إلى التحول تنتهي بمساواة في العطف والاحترام، وباستعمال تسمية مشحونة بالدلالة النسوية: "أخت".(٣٧١) إن نيسا تتكلم، لا بوصفها شاهدا محايدا، ولكن بوصفها شخصا يقدم نصائح محددة لشخص آخر ذي سن معينة يطرح أسئلة وله رغبات واضحة. إنها ليست

إخبارية تفصح عن حقائق **ثقافية** موجهة للكل أو لا لأحد؛ بل إنها على وجه أدق تقدم إجابات مبررة، أكثر مما تقدم معلومات.

تقدم شوستاك في تقريرها بحثا يهدف إلى التوصل إلى معرفة شخصية، تقدم شيئا يجاوز العلاقة الإثنوجرافية المعتادة. إنها تأمل أن العشرة التي تربطها بامرأة من الـ !كونج ستوسع وتعمق، بطريقة ما، إحساسها بكينونتها كامرأة غربية معاصرة. إن شوستاك من خلال بحثها الخاص تعطي أبعادا درامية للطريقة التي تكتسب الحياة المسرودة دلالة أليجورية بالنسبة **للآخر**، وهذا دون أن تقدم ذلك بشكل دروس مباشرة مستخلصة من تجربة نيسا. فتتكشف قصة نيسا بوصفها نتاجا مشتركا، تولدت بفعل تقاطع ولا يمكن إعادة كتابتها بوصفها ثنائية تفصل الذات عن الموضوع. إن شيئا أكثر من شرح حياة الآخر وكلماته وتمثيلها يحدث هنا، شيئا غير محدد النهاية. إن هذا الكتاب ينتمي إلى اتجاه جديد يهدف إلى إعادة تقييم الجوانب الذاتية (أو إذا أردنا الدقة العبر-ذاتية) في البحث. ويمكن القول إن هذا الاتجاه ينبع من لحظة محورية في السياسة والإبستمولوجيا النسوية: لحظة إيقاظ الوعي والمشاركة في الخبرات من قبل النساء. ومن ثمة ينشأ إحساس جماعي، يُتوصل إليه من خلال الجمع بين حيوات منفصلة ، وهو يقوم بترسيخ الفعل الشخصي، والتعرّف على التركيبة الواحدة [للنساء]. إن هذه اللحظة من الوعي النسوي حديث العهد، تتمثل أليجورياً في أمثولة نيسا التي تدور حول طبيعة العلاقات الخاصة بها. (نجد في إثنوجرافيات أخرى قصصا ذكورية تقليدية تتناول طقس البلوغ وتقدم بطريقة مختلفة اللقاء المُنْتِج بين الذات والآخر).[٦] إن الأليجوريا النسوية الصريحة التي تقدمها شوستاك تعكس لحظة معينة يحتل فيها بناء خبرة "المرأة" الصدارة. إنها لحظة ذات أهمية مستمرة ؛ ولكنها هوجمت من قبل التيارات المضادة في داخل النظرية النسوية. إن تأكيد الصفات النسوية (وعمليات القهر) عبر الحدود العرقية والقومية والطبقية أضحت إشكالية. وفي بعض القطاعات ينظر إلى المرأة، لا على أنها نتاج خبرة، بل موقف ذاتي متحرك لا يمكن أن يختزل في جوهر ما.[٧]

يبدو أن أليجوريا شوستاك تسجل هذه التيارات المتعارضة في تقاريرها - المركبة أحيانا - التي تقدم عمليات اللعب والإسقاط، وهي التي تنتج الحس الجماعي في نهاية الأمر. فالعلاقات الحميمة في الكتاب مبنية على حركات متبادلة شديدة الدقة، حركات تشي بالمشاطرة والخيال والرغبة، حركات تكتسب بعدها الأليجوري في قصة من القصص التي ترويها شوستاك في تواز مع سردية نيسا - وهي حادثة تدور حول قيمة جسد لدى فتاة-امرأة:

> في يوم من الأيام لاحظتُ فتاة في الثانية عشرة من عمرها، كان نهداها قد بدءا في البزوغ، تنظر في مرآة صغيرة بجانب شباك سائق سيارتنا اللاند روفر. كانت تنظر باهتمام إلى وجهها، ثم شبت وأخذت تفحص نهديها، وما كان يتراءى لها من جسدها، ثم عادت إلى وجهها. ثم تقهقرت لكي ترى أكثر، ثم تقدمت لاختلاس نظرة أخرى عن قرب. كانت فتاة جميلة، غير أن جمالها لم يكن غير عادي سوى كونها في اكتمال صحة الشباب وجماله. رأتني استرق النظر إليها. فداعبتها على طريقة الـ !كونج التي كنت قد برعت فيها مع مرور الزمن: "ما هذا القبح! كيف تكون مثل هذه الفتاة

الصغيرة قد أصبحت بهذا القبح؟" ضحكت. فسألت: "ألا تتفقين معي؟" تألق وجهها، "لا، لا أبدا. أنا جميلة". واستمرت في النظر إلى نفسها. فقلت: "جميلة؟ ربما قد كلّت عيناي بسبب الشيخوخة بحيث لا أستطيع أن أرى موضع هذا الجمال؟" فقالت: "في كل مكان - في وجهي، في جسدي. لا يوجد قبح على الإطلاق". قالت هذه الملاحظات دون تكلف، وبابتسامة عريضة، وبدون عدوانية. إن المتعة التي كانت تشعر بها في جسدها المتبدل كانت جلية، كما كان جلياً غياب أي توتر نابع من هذا. (٢٧٠)

إننا نجد قسطا كبيرا من الكتاب هاهنا : صوت عجوز، صوت شاب، مرآة... كلام عن امتلاك الذات. إن النرجسية، وهو مصطلح يعبر في الغرب عن الانحراف، يُمجد هاهنا. ونلاحظ أيضا أن العالمة الإثنوجرافية هي التي تؤدي الصوت العجوز، هي التي تجلب المرآة، بالضبط كما أن كتاب **نيسا** هو الذي يقدم مرآة الأليجوريا عندما تؤدي شوستاك الصوت الشاب. تكتسب الإثنوجرافيا "عمقا" ذاتيا من خلال أنواع الأدوار، والانعكاسات والتقلبات التي تُؤدى دراميا هنا. فالكاتبة وقراؤها يمكن أن يكونوا شبابا (يتعلمون) وشيوخا (يعلمون) ؛ إنهم يستطيعون في نفس الوقت أن يستمعوا إلى الآخر وأن "يعطوه صوتهم".[٨] إن قراء **نيسا** يتتبعون لعبة الرغبة ويحاولون إطالتها. إنهم يتخيلون في مرآة الآخر نوعا من امتلاك الذات يتسم بالبراءة وإحساسا بال"جاذبية" لا يشوبه التعقيد، وهو ما تعبر عنه شوستاك بكلمات مثل "عندي عمل"، "إنني منتجة"، و"إني ذات قيمة" (٢٧٠).

لقد قُدِّم العمل الأنثروبولوجي الميداني بوصفه "معملا" علميا وأيضا "طقسا من طقوس الانتقال" الشخصية. وتقتنص الاستعارتان محاولة هذا الفرع المعرفي المستحيلة في دمج الممارسات الذاتية والموضوعية معا. كانت هذه الاستحالة، حتى عهد حديث، مطموسة بفعل تهميش الأسس عبر-الذاتية في العمل الميداني، فقد كانت [الأسس عبر-الذاتية] تُحذف من النصوص الإثنوجرافية الجادة ، وتزج في المقدمات، والمفكرات والطرائف، والاعترافات إلى غير ذلك. وقد بدأت مؤخرا هذه القواعد البحثية تتهاوى. إن المنحى الجديد الذي يستدعي تعريف الإخباريين، والاستشهاد بأقوالهم بإسهاب، وإدخال عناصر شخصية في النص ، نقول هذا المنحى الجديد أخذ يغيّر من الاستراتيجية الخطابية الإثنوجرافية وكذلك نوعية السلطة الفاعلة فيها. فلا بد أن ننظر اليوم إلى القسط الأكبر من معرفتنا عن ثقافات أخرى على أنه احتمال، وعلى أنه نتاج إشكالي لحوار يتم بين ذاتين، أو ترجمة أو إسقاط. ومما لا شك فيه أن هذا يطرح إشكالية أساسية بالنسبة لأي علم يتحرك في المقام الأول من الخاص إلى العام، علم يستخدم الحقائق الشخصية كمجرد أمثلة لظواهر نمطية أو كاستثناءات لأنماط جماعية.

إن كل ما كان يبدو في الماضي تقارير تفسيرية/ إمبريقية لحقائق ثقافية عامة (الأحكام والصفات التي تخص "ال !كونج" أو "الساموويين"، إلخ ...) تبدو الآن وكأنها مجرد مستوى من المستويات الأليجورية. وقد حدث هذا بمجرد أن اكتسبت العملية الإثنوجرافية كل تركيبها النابع من العلاقات الحوارية ذات البعد التاريخي. وقد تكون مثل هذه التقارير مركبة وصادقة؛ وهي - من حيث المبدأ - قابلة للنقض، هذا إذا افترضنا أن

نفس المنابع للحقائق الثقافية متاحة التناول. ولكن مثل هذه التقارير بوصفها صيغا مدونة معتمدة على عمل ميداني لا تصبح بكل وضوح القصة الوحيدة، بل قصة من بين عدد من القصص الممكنة. إن الأنماط الأليجورية المتنافرة في **نيسا** - الأصوات الثلاثة في الكتاب التي لم تكن دائما سَلِسَة الإدارة - تعكس لحظة مضطربة ومبتكرة في تاريخ التمثيل العبر- ثقافي.

*　　*　　*

الترحيب بالدموع كتاب جميل، يجمع بين قصص شعب آخذ في الاندثار ونمو عالم أنثروبولوجي.

مارجرت ميد (من مقتطف على غلاف نسخة من كتاب شارل واجلي Charles Wagley **الترحيب بالدموع**).

إن النصوص الإثنوجرافية ليست فقط، أو أساسا، أليجوريات. إنها تصارع، كما رأينا، للحد من فاعلية معانيها" الإضافية"، ومن خلال إخضاعها لوظائف محاكية أو مرجعية. هذا الصراع (الذي كثيرا ما ينطوي على منازعات حول ماذا يمكن أن يُعد نظرية"علمية" وما يحسب ابتكارا "أدبيا" أو إسقاطا "إيديولوجيا") يُحدَد بتقاليد منهجية ونوعية. فإذا كان للإثنوجرافيا بوصفها علما وضعيا أن تصان، فيجب على مثل هذه التقاليد أن تستر العمليات الأليجورية المتعددة، أو توجهها توجها ما. ألا يمكن قراءة كل وصف مفصّل، وكل صيغة أسلوبية، وكل قصّة، وكل استعارة على أنها تعني شيئا آخر؟ (هل علينا أن نتقبل المستويات الأليجورية الثلاثة الصريحة في كتاب مثل **نيسا**؟ ولكن ماذا عن الصور الفوتوغرافية، التي تروي قصة أخرى تنفرد بها؟) أليست القراءات نفسها غير قابلة للحسم؟ إن نقاد مثل پول دي مان(١٩٧٩) يعتنقون مثل هذا الموقف بصرامة، ذاهبين إلى أن اختيار بلاغة مهيمنة، أو شكل مهيمن، أو صيغة سردية مهيمنة في نص ما هو محاولة فاشلة لفرض قراءة أو عدد من القراءات على عملية تفسيرية مفتوحة المآل، تتمثل في متتالية لا نهائية من "المعاني" المزاحة. ولكن بينما يمكن للعب الحرّ في القراءات أن يكون - من حيث المبدأ - لا نهائيا، ثمة، في أي لحظة تاريخية ما، عدد محدود من الأليجوريات المقننة والناشئة متاحة للقارئ الكفء (القارئ الذي تكون تفسيراته مقنِّعة بالنسبة لجماعة معينة). إن بنيات المعنى هذه محصورة تاريخيا وملزمة. إن"اللعب الحر" لا يوجد في الممارسة.

في إطار هذا المأزق التاريخي ، يظل نقد القصص والنماذج التي تعطي هيكلا للتقارير العبر-ثقافية مهمة سياسية وعلمية أيضا. ففي بقية هذا البحث ، سوف استعرض أليجوريا شاملة وذات توجه خاص (أو بعبارة أدق، نموذج من الأليجوريات الممكنة) ظهرت

أخيرا بوصفها مجالا مثيرا للجدل - وهي بنية تقوم على استعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها، ويمكن تسميتها "الإثنوجرافيا الرعوية" ethnographic pastoral . إن كتاب شوستاك، ودراسات هارفرد لجماعة القناصين -الجامعين، متأثرة بهذه البنية بسبب المحاولة في البحث عن صفات إنسانية أساسية ومنشودة.

في مقالة حادة اللهجة بعنوان "استخدام وإساءة استخدام الأنثروبولوجيا : تأملات حول النسوية والفهم عبر-الثقافي" استنكرت ميشيل روزالدو Michelle Rosaldo التوجه الملح في استخدام المعلومات الإثنوجرافية في شكل البحث عن الجذور. وما يظهر عند تحليل معطيات اجتماعية مثل النوع أو الجنس هو احتياج نابع من رد فعل لمثل هذه القصص الأنثروبولوجية. فانطلاقا من السؤال المؤسس الذي طرحته سيمون دي بوڤوار "ما هو الجنس النسوي؟" "تتحرك المناقشات العلمية إلى تشخيص ظاهرة التبعية ومن هناك إلى تساؤلات مثل "هل كانت الأمور دائما مثلما هي اليوم؟"، ثم "متى بدأ هذا الوضع؟" (١٩٨٠: ٣٩١). ثم بعد هذه الخطوات تُساق أمثلة مستخلصة من الإثنوجرافيا. ويفترض في مثل هذه الممارسة التي لا تختلف في جوهرها عن ممارسة هيربرت سبنسر Herbert Spencer، هنري مين Henri Maine، دوركهايم Durkheim، وأنجلز Engels أو فرويد Freud، نقول يفترض أن الأدلة الخاصة بالمجتمعات "البسيطة" ستكشف عن الجذور التي نشأت عنها النماذج الثقافية المعاصرة وبنياتها. وتلاحظ روزالدو أن معظم الباحثين الأنثروبولوجيين العلميين، منذ بدايات القرن العشرين، قد ابتعدوا عن البحث عن الجذور في ظل نظرية التطور، غير أن مقالتها توحي بأن هذه الممارسة ما زالت مستتبة ومنتشرة. وبالإضافة إلى هذا فإن العلماء الإثنوجرافيين لا يتمكنون تمكنا تاما من السيطرة على المعاني -القراءات - التي تثيرها رواياتهم. وهذا يصدق أكثر ما يصدق على التقارير التي تحاول تمثل موضوعاتها دون أن تضفي عليها بعدا تاريخيا، والنتيجة المترتبة على هذا هي أنها تُصوِّر المجتمعات الغريبة في "حاضر إثنوجرافي" (هو في واقع الأمر دائما ماض). إن الزمن يصبح معلقا وبفعل هذا التعليق يُحوِّل الآخر إلى نص بطريقة فعالة، ويتولد إحساس بواقع لا يوجد في المجرى الزمني، ولا في نفس الحاضر **التاريخي** المتحرك والملتبس الذي يشمل الآخر، وعالِم الإثنوجرافيا والقارئ معا ويحدد موضعهم جميعا. إن الصور الألوكرونية "allochronic" (من اليونانية allos آخر وchronos زمن أي المغايرة في الحقبة الزمنية) طبقا لمصطلح يوهانيس فابيان Johannes Fabian، كانت متغلغلة في الإثنوجرافيا العلمية في القرن العشرين. وهذه الصور الألوكرونية تدعو إلى الاستيلاء الأليجوري في النمط الذي يُوَسطِر والذي تستنكره روزالدو.

وحتى الروايات التي تتصف أكثر من غيرها بالمنحى التحليلي المحايد قد تخضع لهذا المنحى الذي يتوجه إلى الماضي. إن إ. إ. إيڤنز-برتشارد E. E. Evans-Pritchard في كتابه **النوير** *The Nuer* (١٩٤٠) لخير مثال لهذا حيث أنه يصور ظاهرة الفوضى المتناغمة الجذابة، كما تظهر في مجتمع لم تفسده الخطيئة. لقد حللت هنريكا كوكليك Henrika Kuklick (١٩٨٤) كتاب **النوير** (في إطار اتجاه عريض في الأنثروبولوجيا البريطانية المهتمة بالمجتمعات "القبلية" التي لا تخضع لنظام الرئاسة acephalous) بوصفه أليجوريا سياسية تمثل "نموذج فولكلوري" للديمقراطية الأنجلو سكسونية. عندما يقول إيڤنز- برتشارد : "في مجتمعهم لا يوجد سيد ولا خادم ، بل يوجد فقط نظائر ينظرون إلى

أنفسهم على أنهم أنبل خلق الله" لا يصعب على القارئ أن يسمع أصداء لتقليد سياسي طويل يشي عن الحنين إلى "وحدة متكافئة مبنية على التعاقد المتبادل" بين أفراد أحرار. ويؤكد إيڤنز-برتشارد في بعض الأحيان على لمسات من الأجواء الفردوسية ولكنه يفعل هذا باقتضاب شديد - كما هي عادته دائما.

> رغم إنني تحدثت عن الزمن والوحدات الزمنية فإن النوير لا يملكون عبارة تماثل "الزمن" في لغتنا، وهم بالتالي لا يستطيعون، كما نستطيع نحن، التحدث عن الزمن كما لو كان شيئا واقعيا، يمر، يمكن أن يضيع، أو يقتنص، وهكذا. لا أظن أنهم يخبرون نفس الإحساس بصراع الزمن، أو ينظمون أنشطة في إطار مرور الزمن المجرد، حيث أن النقطة المرجعية بالنسبة لهم هي الأنشطة نفسها التي تتميز عامة بصفة الاستمتاع. إن الأحداث تتبع نظاما منطقيا ولكنها لا تخضع لنظام مجرد، حيث لا توجد نقاط مرجعية مستقلة يجب أن تتماثل معها بدقة. إن النوير لمحظوظون. (١٠٣)

وتبقى الجزر الثقافية الخارجة عن إطار الزمن (أو التي يمكن القول بأنها "بغير تاريخ") - التي وصفها كثير من الإثنوجرافيين - مشحونة بجاذبية "ما قبل السقوط" بالنسبة لمجتمع القراء المسجون في خبرة بورجوازية للزمن، خبرة تشكلت بالنظرية الداروينية، ويمكن أن نُعرِّف هذه الخبرة بأنها تسير في تقدم خطي مضطرد لا يؤدي إلى شيء مؤكد، ولا يسمح بتوقف أو عودة دائرية. لكننا نلحظ - رغم هذا - البنية المفارقة لمثل هذه الأليجوريات (غير أننا نلحظ في نفس الوقت أنها لاتنطوي بالضرورة على نغمة ساخرة). فهذه الأليجوريات تقدم عن طريق ذاتية إثنوجرافية يكون موقفها من الآخر موقف المراقب -المشارك أو ربما بعبارة أدق، موقف الإيمان-الشك (راجع **وبستر** *Webster* ١٩٨٢:٩٣). إن النوير محظوظون (نحن لسنا محظوظين). إن الجاذبية هنا تخييلية: والمرونة الزمنية والفوضى الجذابة اللذان يميزان مجتمع النوير نائيان ولا يمكن استرجاعهما. إنهما صفات مفقودة قد أعيدت في النص.

ينتمي هذا الانجذاب المفارق إلى نموذج إيديولوجي منتشر وجَّهَ كثيرا من - وربما معظم - التصوير عبر- الثقافي في القرن العشرين. "بالنسبة لنا، المجتمعات البدائية (Naturvölker) قصيرة العمر... فبمجرد أن نستكشفها تصبح مهددة بالزوال": هكذا كان يتحدث أدولف بصتيان Adolph Bastian في سنة ١٨٨١ (مذكور في **فابيان** Fabian ١٩٨٣:١٢٢). وفي سنة ١٩٢١ قال برونيسلاف مالينوفسكي Bronislaw Malinowski: "إن الإثنولوجيا في موقف مزرٍ ومحزن، بل قد أقول موقف مأساوي، فبمجرد أن تبدأ في تنسيق ورشتها، وفي شحذ أدواتها الخاصة، وتتهيأ للقيام بمهامها المحددة، تذوب مادة دراستها بسرعة محبطة" (١٩٦١:XV). ما كان يعنيه مالينوفسكي هو أن المجتمع التروبرياندي الأصيل كان في سبيله إلى الزوال. وأيضا ليڤي-شتراوس، وهو يكتب في الخمسينيات، كان يلمس فاعلية آلية كونية ألا وهي التحلل entropy [تراجع طاقة الخصوصية الثقافية]. إن كتابه **الأدغال الحزينة** *Tristes Tropiques* يصور بأسى

البنيات الاجتماعية المتميزة وهي تتحلل وتلتحم في بنية تناسق كوني تحت صدمة الاتصال بثقافة أحادية مسيطرة. لقد توجَّهَ ليڤي-شتراوس إلى قبائل النمبيكوارا Nambikwara للبحث عن "الأشكال" الأولية للجماعة البشرية المستوحاة من رؤية جان-جاك روسو. ولكن عالمهم كان يتداعى. وكما يقول: "كنت أبحث عن مجتمع مختزل إلى أبسط عناصره. إن مجتمع النمبيكوارا كان في الحقيقة من الاختزال إلى الحد أن كل ما استطعت العثور عليه هو أفراد بشريون فرادى" (١٩٧٥: ٣١٧).

إن تيمة الإنسان البدائي المنقرض، تيمة نهاية المجتمع التقليدي (ومجرد تسميته "تقليديا" يعني أن ثمة قطيعة ما) متغلغلة في الكتابات الإثنوجرافية. إنها، طبقا لعبارة ريموند ويليامز Raymond Williams، "بنية مشاعر" (١٩٧٣: ١٢). ومما لا شك فيه هو أن أساليب الحياة يمكن أن "تموت"، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة؛ وتجد الشعوب كثيرا ما تنتزع، بل تباد أحيانا، كما يتكرر فقدان التقاليد. غير أن "اختفاء" الأشكال الاجتماعية اختفاء ملحا ومتكررا في لحظة تمثيلها الإثنوجرافي يتطلب تحليلا خاصا للبنية السردية التي يُمثل من خلالها. فقد نشرت مجلة **الإثنولوجي الأمريكي** *American Ethnologist* مقالة مبنية على عمل ميداني بين النمبيكوارا - وهم ما يزالون أكثر من " أفراد بشريين فرادى". والثقافة التروبرياندية كانت محل دراسة ميدانية حديثة العهد (فينر Weiner ١٩٧٦) ؛ والفيلم المشهور الآن **الجرادة التروبرياندية** *The Trobriand Cricket* قد كشف عن أسلوب متميز من الحياة، أسلوب من الحياة يستطيع أن يعيد ابتداع نفسه تحت ظروف الاستعمار وإرهاصات الوطنية.

إن موضوع الإثنوجرافيا المنقرض هو إذن، وإلى درجة ملحوظة، تركيب بلاغي يضفي مشروعية على أحد أساليب التصوير [تصوير الآخر]: ألا وهي إثنوجرافيا "الإنقاذ" بمعناها الواسع. لقد فُقد الآخر، في زمان ومكان متلاشيين، ولكنه أُنقذ في النص. إن المبررات المنطوية وراء تركيز الاهتمام على تراث منقرض، ووراء محاولةَ انقاذ معارف الشيوخ من خلال الكتابة قد تكون مبررات لها مشروعيتها (رغم أن هذا يعتمد على الظروف ولا يمكن تعميمه من الآن فصاعداً). إنني لا أريد أن أنكر حالات معينة من انقراض عادات ولغات بعينها، ولا أريد أن أقلل من قيمة تسجيل مثل هذه الظواهر، ولكنني أتساءل عن صحة الافتراض القائل إنه مع حدوث التغيير السريع يمكن أن يتلاشى شيء جوهري: هوية متناسقة ومتميزة ("الثقافة"). وأتساءل أيضا عن صحة أسلوب السلطة العلمية والأخلاقية المرتبطة بإثنوجرافيا الإنقاذ أو التخليص. إن الفرض المطروح هو أن المجتمع الآخر ضعيف و"يحتاج "إلى من في الخارج لكي يمثله (الهام هو ماضيه وليس حاضره أو مستقبله). إن المسجل والمفسر لعادات وتقاليد هشة هو الشخص الذي يصون الجوهر، والشاهد على الأصالة الذي لا يمكن تخطئته. (وبالإضافة إلى ذلك فبما أن الثقافة "الحقيقية" قد اختفت في جميع الحالات فلا وسيلة لنقض النسخة المنقَذَة منها بسهولة).

غير أن مثل هذه المواقف، رغم استمرارها قد أخذت تقلّ. فلم يعد كثير من الإثنوجرافيين يعتنق منطق الإثنوجرافيا بالشروط التي صيغت في عهد فرانز بواس Franz Boas بوصفها فرصة أخيرة لعملية الإنقاذ. غير أن أليجوريا الإنقاذ متأصلة بعمق. سأذهب بعد حين إلى أنها متضمنة في مفهوم الإثنوجرافيا وممارساتها بوصفها عملية كتابة، وبخاصة

عملية تنصيص [تحويل المعيش إلى نص] . إن كل وصف أو تفسير يدرك نفسه على أنه "يجلب الثقافة داخل الكتابة" - منتقلا من خبرة شفاهية -خطابية (خبرة الأهل "الأصليين"، خبرة الباحث الميداني)، إلى نسخة مكتوبة لهذه الخبرة (نص الإثنوجرافي) - يُدرج فعله في بنية "إنقاذية". فطالما يُنظر إلى الإثنوجرافيا على أنها صياغة تسجيلية (مختلفة عن النقل الحرفي أو الحوار مثلا) سيستمر هذا التصوير [تقديم صورة الآخر] في تأدية بنية أليجورية متحكمة ومثيرة للجدل.

تكمن هذه البنية بشكل واضح داخل تقليد طويل غربي رعوي pastoral (موضوع يتناوله Renato Rosaldo في هذا الكتاب [الفصل الرابع من **كتابة الثقافة** الذي ترد فيه هذه الدراسة المترجمة، ص ٧٧-٩٧]). فبينما يستلهم ريموند ويليامز Raymond Williams في كتابه **الريف والمدينة** (١٩٧٣) تقليدا راسخا من الدرس العلمي حول مفهوم الرعوية (إمبسون Empson ١٩٥٠، كيرمود Kermode ١٩٥٢، فراي Frye ١٩٧١، بوجيولي Poggioli ١٩٧٥ وغيرهم). إلا أنه يهدف إلى إطار شامل يتسع لضم الكتابة الإثنوجرافية. إنه يُظهر كيف أن تضاداً أساسياً بين الريف والمدينة يرتبط بتضادات أخرى متغلغلة: متحضر وغير متحضر، غرب و"لاغرب"، مستقبل وماض. إنه يحلل مجموعة من ردود الأفعال المركبة والمبتكرة والمنسقة تنسيقا صارما تجاه الخلخلة والتغيير الاجتماعيين، تمتد من العصر اليوناني حتى اليوم. ويتتبع ويليامز الظهور المتكرر لنموذج اكتسب صبغة تقليدية للنظرة إلى الماضي الذي يبكي فقدان الريف "الفاضل"، ذلك المكان حيث كانت العلاقات الطبيعية والاجتماعية الأصيلة ممكنة في وقت من الأوقات. ولكن سرعان ما لاحظ حركة ارتداد مقلقة، لأننا في كل مرة نجد كاتبا ينظر إلى الخلف بحثاً عن مكان أكثر سعادة، وبحثاً عن لحظة "عضوية" مفقودة، نجد كاتبا آخر ينتمي إلى هذه اللحظة المبكرة يبكي اختفاءً سابقا مماثلا. إن المرجع الأمثل هو بكل تأكيد جنة عدن (ويليامز ٩-١٢).

لا يستبعد ويليامز هذه البنية على أنها مجرد حنين، وهي كذلك بكل تأكيد، ولكنه يتابع مجموعة من المواقف الزمنية والمكانية والأخلاقية المركبة للغاية. إنه يلاحظ أن النمط الرعوي كثيرا ما ينطوي على **حنين نقدي**، كما أنه وسيلة للانفصام (كما يذهب دياموند Diamond [١٩٧٤] بالنسبة للنمط البدائي) عن حاضر فاسد ومهيمن من خلال تأكيد حقيقة بديل راديكالي. يستعرض إدوارد سابير Edward Sapir في مقاله "الثقافة: الأصيلة والزائفة" (١٩٦٦) قيم هذه الرعويات النقدية. فمن المؤكد أن كل أصالة مُتَخَيلة تفترض، وتتولد بفعل إحساس باللاأصالة في ظروف حاضرة. ولكن معالجة ويليامز تقترح أن مثل هذه الإسقاطات لا تحتاج أن توضع بالضرورة في الماضي؛ أو - وهذا يؤدي نفس المعنى - أن العناصر "الأصيلة" للحياة الثقافية لا تحتاج أن تُمثل بالضرورة على أنها هشة، ومهددة وزائلة. هذا الإحساس بتشتت اجتماعي منتشر، وبتخلخل مستمر للعلاقات "الطبيعية" هو السمة المميزة لنوع من الذاتية يربطها ويليامز إلى حد ما بحياة المدينة وبالرومانسية. إن الذات، إذا انفصمت عن الروابط الجماعية المعيشة، تصبح هوية في حالة بحث عن التكامل، فقد تمثلت الذات الإحساس بالفقد وشرعت في رحلة بحث لانهائية عن الأصالة. ومن ثم يصبح التكامل من حيث المبدأ شيئا من الماضي (ريفي، بدائي، طفولي) يمكن التوصل إليه فقط بوصفه حقيقة تخييلية، ومن موقف انتماء مبتسر. وتمثل روايات جورج إليوت هذا الموقف أحسن تمثيل: موقف المشارك-المراقِب الموجود في" وضع جماعي...،

في جماعة قابلة للمعرفة، تنتمي في أمثل صورها إلى الماضي." فرواية **ميدلمارتش** *Middlemarch* [لجورج إليوت ١٨٧١] مثلا تنتقل إلى جيل قبل زمن كتابتها، إلى عام ١٨٣٠. وهذا البعد الزمني هو بالتقريب الزمن الذي تفترضه كثير من الدراسات الإثنوجرافية عندما تصف واقعا منقضيا، أو حياة "تقليدية" في الزمن الحاضر. إن التصور التخييلي لجماعة قابلة للمعرفة "يمكن أن يعاد خلقها هناك من أجل فاعلية أخلاقية شاملة. ولكن الخطوة الحاسمة التي أتُخذت كانت الانسحاب من أي استجابة شاملة تجاه مجتمع موجود بالفعل. فالقيمة تكمن في الماضي، بوصفها حالة عامة توجد في زمن متقدم، ومن ثمة فالقيمة لا توجد في الحاضر إلا بوصفها حساسية خاصة وذاتية، أي في الفعل الفردي الأخلاقي". (ويليامز ١٨٠)

نستطيع أن نلمس عند جورج إليوت تطور أسلوب من الكتابة السوسيولوجية تصف ثقافات برمتها (عوالم قابلة للمعرفة) من موضع زمني محدد يصاحبه افتراض زوال هذه الثقافات. وهذا سيتم من موقف يتصف بالحب، والتمحيص ولكنه في النهاية موقف غير ملتزم. فالعوالم التاريخية ستنقذ كنصوص مصطنعة ، منزوعة من الأطر المنغمسة في الحياة، غير أن هذه النصوص لن تكون صالحة سوى للاستهلاك الأخلاقي والأليجوري من قبل القراء الأفراد. وتعمم هذه البنية التنصيصية في الرعويات الإثنوجرافية الصرف في نطاق أوسع من الانفصامات التي وجدت في إنجلترا في القرن التاسع عشر إلى محيط رأسمالي أوسع تتميز أرضيته بالمقابلات بين غربي/ لاغربي، مدينة / ريف. إن المجتمعات "البدائية"، الأمية، المتخلفة، القبلية تستسلم باستمرار للتقدم، "فاقدة" تقاليدها. ويقول روبرت مورفي Robert Murphy (١٩٨٤) "باسم العلم نحن الأنثروبولوجيين نقيم قداس الموتى". غير أن أكثر النواحي الإشكالية في مثل هذه الصياغة الرعوية، وأكثرها دلالة من الناحية السياسية هي وضعها المستمر للآخر في حاضر - يتحول إلى - ماض. وقد نطرح السؤال ما هي الشروط التي يجب أن تتوفر، مثلا، لإدراج المجتمعات الميلانيزية Melanesia التي يختلف بعضها عن البعض اختلافا شاسعا، والتي تتميز بالإبداع والمرونة، أقول ما هي الشروط التي تجعلنا ندرج هذه المجتمعات في نطاق **مستقبل** الكوكب الثقافي؟ كيف يمكن أن تعقل الإثنوجرافيات بطريقة مختلفة إذا ما اتخذ هذا الموقف جديا ؟ ولكن لا بد في النهاية للأليجوريات الرعوية الخاصة بالزوال الثقافي والإنقاذ النصي أن تتحول.(٩)

لا بد أيضا من تغيير الفروض الشائعة عن الإثنوجرافيا بوصفها كتابة، حيث أن أليجوريات الإنقاذ متضمنة في ممارسة التنصيص نفسه والتي تعتبر أساس التوصيف الثقافي. ومهما كانت مهام الإثنوجرافيا فإنها في المقام الأول تقوم بترجمة الخبرة إلى نص. وتوجد طرائق كثيرة للقيام بعمل الترجمة هذا - طرائق تنطوي على نتائج أخلاقية وسياسية ذات أهمية. يمكن للمرء أن يقوم بـ"تدوين" نتائج خبرة فردية لبحث ما. وقد يولّد هذا تقريراً واقعياً لخبرة جماعة أخرى أو فرد آخر لم تدون كتابة. ويمكن للمرء أن يقدم هذا التنصيص بوصفه نتاجا للرصد، أو للتفسير أو للحوار ؛ كما يمكن بناء إثنوجرافيا مكونة من حوارات ؛ كما يمكن أيضا عرض أصوات متعددة أو صوت منفرد ؛ كما يمكن تصوير الآخر بوصفه جوهرا شاملا مستقرا، أو يمكن إظهاره على أنه نتاج لسردية استكشاف في ظروف تاريخية محددة. لقد ناقشت بعض هذه الاختيارات في موضع آخر(كليفورد ١٩٨٣[المرجع الأول]). ولكن الشيء الثابت في كل هذه الاختيارات هو أن الإثنوجرافيا تدرج الخبرة والخطاب في الكتابة.

رغم أن هذه هي الحالة بكل وضوح، ومن المؤكد بمكان أنها تعكس نوعا من الحكمة العامة، فإنها ليست حكمة عامة بريئة. فمنذ العصر اليوناني كانت قصة التحول من الشفاهي - السمعي إلى الكتابي قصة مركبة ومحملة بالدلالات. يؤدي كل عالم إثنوجرافيا هذا الانتقال من الشفاهي إلى الكتابي، وهذا هو مصدر من مصادر السلطة الغريبة التي في آن واحد تنقذ وتفقد إلى الأبد - نوع من الموت في الحياة - عند صنع النصوص من الأحداث والحوارات. إن الكلمات والأفعال زائلة (وهي في نفس الوقت أصيلة)؛ أما الكتابة فهي راسخة ودائمة (وهي في نفس الوقت نافلة ومصطنعة). إن النص يحنط الحدث في نفس الوقت الذي يوسع فيه "معناه". ومنذ رفض سقراط الكتابة - هذا الرفض الذي سجله أفلاطون كتابةً بقوة - تَمَيز الفكر الغربي باستجابة ملتبسة ومزدوجة تجاه الانتقال من الشفاهي إلى الكتابي. وتستمد الإثنوجرافيا كثيرا من قوتها وإثارتها من أنها وضعت ممارستها في إطار هذا التحول الجذري. إن الباحث الميداني يحكم ويسيطر على صناعة النص من مادة الحياة إلى حد كبير. إن أوصافه/ها وتفسيراته/ها ستصبح جزءا من "التسجيلات التي يمكن العودة إليها لمعرفة ما قاله الإنسان" (جيرتز Geertz ١٩٧٣: ٣٠). إن النص تسجيل لشيء قيل في **الماضي**، وبذلك تُكررالبنية الرعوية، حتى وإن لم يكرر محتواها المضموني.

وأقدم هنا أمثولة قد تشرح لماذا أصبحت الأليجوريا الإثنوجرافية للإنقاذ والفقد في الآونة الأخيرة أقل وضوحا. إنها أمثولة حقيقية.[١٠] قام طالب يدرس التاريخ - الإثنوجرافي الإفريقي ببحث ميداني في جابون. وهو مهتم بالإمبونجوي Mpongwé، وهم جماعة ساحلية كانت لهم في القرن التاسع عشر اتصالات عملية مع التجار والمستعمرين الأوروبيين؛ وما زالت "القبيلة" موجودة في منطقة ليبرفيل. وقد نسّقَ الباحث لمقابلة مع زعيم القبيلة الحالي لسؤاله عن الحياة التقليدية، والطقوس الدينية إلى غير ذلك من الأمور. وقد راجع الباحث، استعدادا للمقابلة، قاموسا للعادات المحلية جمعه إثنوجرافي رائد، جابوني مسيحي في بداية القرن العشرين، الأب رابوندا-ووكر Raponda-Walker. وقام الباحث قبل لقاء الزعيم بنسخ قائمة بالمصطلحات الدينية، والمؤسسات والمفاهيم التي سجلها وعرّفها رابوندا-ووكر. وذلك ليتابع الباحث هذه القائمة في المقابلة، لمراجعة إذا ما كانت التقاليد مستمرة، وإذا كان الأمر كذلك فما هي الابتكارات التي تمت. سارت الأمور على ما يرام في البداية، فكان الخبير الإمبونجوي يقدم الأوصاف وتفسيرات المصطلحات المقترحة، أو يلاحظ أن هذه الممارسة قد طرحت جانبا. ولكن بعد فترة عندما طرح الباحث سؤالا عن كلمة معينة بدا الشيخ مرتبكا، وتقلصت معالمه. فقال بمرح: "انتظر دقيقة"، ثم اختفى داخل منزله وعاد وبيده نسخة من خلاصة رابوندا-ووكر. وظل الكتاب مفتوحا في حجره إلى حين انتهاء المقابلة.

لقد كثرت روايات هذه القصة في فولكلور الإثنوجرافيا. وعلى حين غرّة لم تعد المعلومات الثقافية تنتقل بسهولة من الأداء الشفاهي إلى الكتابة الوصفية. فأصبحت الآن المعلومات تنتقل من نص إلى نص، وتحولّت الصياغة التسجيلية إلى أصول حرفية وأخذ كل من الإخباري والباحث يتحولان إلى قارئين، ويعيدان **كتابة** ما هو أقرب إلى الإبتداع الثقافي. هذا لا يعني، كما قد يذهب البعض، أن المقابلة قد انتهت إلى طريق مسدود عقيم، أو أن علينا البكاء على تآكل الذاكرة من جراء فعل الكتابة كما فعل سقراط في **فيدروس**.

لم تصبح المقابلة في غمضة عين مزيفة غير أصيلة، كما لم تصبح المعلومات مقحمة، بل الشيء الذي يجب أن يؤخذ في الحسبان هو نشأة ظروف جديدة للإنتاج الإثنوجرافي. أولاً، لم يعد من الممكن التصرف كما لو كان الباحث الخارجي هو الشخص الوحيد أو الأساسي الذي يصوغ الثقافة في الكتابة. وهذا لم يحدث، على أي حال، إلا في النزر اليسير من الحالات. غير أننا نلاحظ توجها كان منتشرا بين الباحثين في العمل الميداني وهو أنهم كانوا يقومون بحجب الروايات المكتوبة قبلهم (كتابات المبشرين، أو الرحالة، أو الإداريين، أو السلطات المحلية أو حتى الإثنوجرافيين الآخرين)، أو كانوا يميلون إلى تحقيرها أو تهميشها. وبصورة عامة يبدأ الباحث العمل الميداني، من نقطة الصفر، من خبرة بحثية مفضلا ذلك على اللجوء إلى القراءة، أو إلى النقل الحرفي. فلم يكن الباحث ينظر إلى الميدان على أنه ممتلئ بالنصوص من قبل أن يبدأ هو نفسه في البحث . غير أننا نلاحظ أن هذا المأزق التناصي قد أصبح الحالة السائدة. (لاركوم Larcom ١٩٨٣). ثانيا: ازدادت قدرة "الإخباريين" على القراءة والكتابة، وأصبحوا قادرين على تفسير الصيغ السابقة لثقافتهم، بالإضافة إلى تلك التي يكتبها الباحثون الإثنوجرافيون. إن العمل على النصوص (عملية التسجيل، وإعادة الكتابة إلى غير ذلك) لم تعد (إذا كانت هكذا أبدا) المجال المحصور في إطار السلطة الخارجية. فالثقافات "غير الكتابية" أضحت منصصة؛ ولربما يتبقى عدد قليل -إذا وجد- من أساليب الحياة "البكر" يمكن اغتصابها أوالحفاظ عليها من خلال الكتابة. ثالثا، لقد تآكل التمييز الشائع والمؤثر الذي يقسّم العالم إلى شعوب تعرف القراءة والكتابة وشعوب أمية لا تعرفهما. هذا التمييز لم يعد دقيقا على إطلاقه حيث أصبح كثير من الشعوب "القبلية" غير الغربية تعرف القراءة والكتابة. ولكن بالإضافة إلى ذلك عندما نبدأ في الشك في أن الإثنوجرافي هو الذي يحتكرسلطة التسجيل، نبدأ في التعرف على أنشطة هي أنشطة "كتابية" كان يقوم بها من كانوا يساعدون الباحث من المواطنين الأصليين -ابتداءً من الرسم الذي خطه أحد سكان جزر أمبريم Ambrym (في مأثرة مشهورة) على الرمال لـ أ. ب. ديكون B.A. Deacon ممثلا نظاما معقدا للقرابة، إلى جورج سورد George Sword من جماعة السيو Sioux الذي ألف وصفا مطولا للثقافة وجد بين أوراق جيمس ووكر James Walker (أنظر مقدمة هذا الكتاب الذي ترد فيه هذه الدراسة المترجمة، ص ١٥).

ولكن أكثر التحديات ثورة على أليجوريا التنصيص التي ناقشتها هنا توجد في أعمال جاك دريدا (١٩٧٤). لقد كان لإحيائه لـ"علم الحروف" "grammatology" أثرا مستتبا وهذا من خلال اتساع نطاق الظواهر التي كانت تعتبر تقليديا كتابة. يذهب دريدا إلى أن الكتابة **الأبجدية** هي تعريف ضيق يحصر المجال الواسع للعلامات، والأنساق المكانية، والحركات، والمدونات الأخرى الفاعلة داخل الثقافات البشرية، في التمثيل الخطابي أي تمثيل الكلمة المنطوقة/المسموعة. ومن خلال التعارض الذي يقيمه دريدا بين تمثيل الكلام **والكتابة** *écriture* يوسع بطريقة راديكالية مفهوم "المكتوب" وفي الواقع يطمس تمايزه البين عن "المنطوق". ولا حاجة لنا هنا لتفصيل مشروع محير أصبح الآن مشهورا للغاية. إن الذي يهم الإثنوجرافي هو الرأي الذي يقول إن **جميع** الجماعات البشرية تكتب - إذا كانت تتكلم، وتنظم، وتملك "أدبا شفاهيا" وتسجل عالمها في أفعال طقوسية. إن هذه الجماعات تقوم باستمرار بإيداع المعاني في "النصوص". وهكذا لا يجب النظر- في إطار ابستمولوجيا دريدا - إلى الإثنوجرافيا على أنها شكل مبتكر للتسجيل الثقافي، بوصفه شيئا مفروضا من الخارج

على عالم "نقي"، شفاهي/ سمعي غير مدون. إن اللوغوس (الكلمة) ليس أوليا و**الحرف** *gramme* مجرد تمثيل تابع له.

فإذا نظرنا إلى العملية الإثنوجرافية في هذا الضوء بدت لنا أكثر تركيبا. فإذا كان الأمر مثلما يقول دريدا ، فإن الثقافات التي يدرسها الأنثروبولوجيون تكون هي دائما وأبدا التي تكتب نفسها، فالمكانة الخاصة للباحث الذي يعمل في العمل الميداني والذي "يدرج الثقافة في الكتابة" يقل شأنها. من هو الذي يكتب الأسطورة التي تُروى في آلة التسجيل، أو التي تُدون لتصبح جزءا من المذكرات الميدانية؟ من الذي يكتب (إذا جاوزنا بمعنى من المعاني النقل الحرفي) تفسيرا لعادات يتولد من خلال محادثات مكثفة مع المشاركين المواطنين العارفين بالأمور؟ لقد ذهبت في موضع آخر إلى أنه من الممكن، بل من الواجب، أن تنشأ عن مثل هذه الأسئلة إعادة النظر في السلطة الإثنوجرافية (كليفورد Clifford ١٩٨٣ [المرجع الأول]). في هذا السياق أريد فقط أن أؤكد التحدي الشائع، ذا الجذور التاريخية والنظرية، الذي يواجه الآن ممارسة الأليجوريا الإثنوجرافية بوصفها تنصيصاً.

ومن المهم ألا نغفل الأبعاد الإليجورية. إن الانتقال من الشفاهي إلى الكتابي في الغرب له قصة كثيرا ما تتردد وتلح، قصة تدور حول محاور القوة والفساد والفقد. إنها تعيد (وإلى حد ما تنتج) البنية الرعوية التي انتشرت في إثنوجرافيا القرن العشرين. إن الكتابة المتركزة على الكلام كانت تقليديا تعتبر **تمثيلا** للكلام الأصيل، أما مجتمعات ما قبل الكتابة والقراءة (هذه الجملة تنطوي على قصة) فهي مجتمعات شفاهية؛ تأتي الكتابة إليها من "الخارج"، اقتحاما من عالم أوسع ؛ سواء أتى بها إليها المبشرون أو التجار أو الإثنوجرافيون. فالكتابة ذات جانبين: جانب يُمكّن (فهي وسيلة ضرورية وفعالة لتخزين المعلومات وتوظيف المعرفة) وجانب يجلب الفساد (زوال التواصل والاتصال الذي يتم وجها لوجه والذي كان سقراط يعتز به، زوال الحضور وألفة الكلام). وفي الآونة الأخيرة دارت مناظرة مركبة وخصبة حول الوضع الابستمولوجي للكتابة، حول تقييمها ودلالتها التاريخية.(١١) ومهما كانت المسائل التي حُلّت أو لم تحل في المناظرة فالذي لا شك فيه أن ثمة أمورا أصبحت مخلخلة. ومن بين هذه الأمور التي لم تعد من المسلمات هي تقسيم ثقافات العالم إلى ثقافات تَعرف الكتابة والقراءة وثقافات لا تعرفهما؛ ومن بينها أيضا التصور بأن التنصيص الإثنوجرافي عملية تؤدي للانتقال الأساسي من الخبرة الشفاهية إلى التمثيل الكتابي ؛ ومن بينها الافتراض أن شيئا أساسيا يُفقَد عندما تصبح ثقافة ما "إثنوجرافية" الطابع؛ ومن بينها التباس الطبيعة المزدوجة لسلطة الممارسة التي تستطيع أن تنقذ ثقافة في سبيلها إلى أن تصبح ماضياً بتحويلها إلى نص.

لم تعد هذه المكونات لما سميته الرعويات الإثنوجرافية تبدو من المسلمات العامة، فقد اكتسبت القراءة والكتابة بعدا أعم. فإذا كان الإثنوجرافي يقرأ الثقافة متلصصا من فوق كتف المواطن الأصلي ، فإن المواطن الأصلي يقرأ أيضا من فوق كتف الإثنوجرافي وهو يكتب كل وصف ثقافي. إن الذين يعملون في الحقل الميداني يُكَبّلون فيما ينشرون أكثر من ذي قبل بسبب رد فعل هؤلاء الذين كانوا في الماضي يُصَنّفون على أنهم أميون. فتتحدى روايات الكاتب الساموي (ألفريد ويندت Alfred Wendt) الصورة التي قدمها أنثروبولوجي محترم لشعبه. أما التصور بأن الكتابة هي فساد، وأن شيئا نقيا يُفْقَد بلا عودة عندما

تُنَصص ثقافة ما فقد أصبح يُنظر إليه، بعد دريدا، على أنه أليجوريا غربية شائعة ومشكوك في صحتها. لقد أثبت والتر أونج Walter Ong وغيره أن شيئا يُفقد لا محالة مع تعميم الكتابة، غير أن الثقافة الأصيلة ليست ذاك الشيء الذي يمكن أن يجمع إثنوجرافي أو أي شخص آخر حقيقتَه الدقيقة الحاسمة.

يقول لنا ولتر بنيامين Walter Benjamin (١٩٧٧) إن الأليجوريا الحديثة تؤسَس على الإحساس أن العالم مشتت وزائل، حيث يكون الوعي بـ"التاريخ" باعتباره آلية لا تخدم ابتكار الحياة، بل تؤدي إلى تفسخ لا يمكن تفاديه. إن المقابل المادي للأليجوريا هو "الأطلال" (١٧٨)، والأطلال هي بنية دائمة الزوال تدعو إلى إعادة بنائها بفعل المخيلة. يلاحظ بنيامين أن "الوعي بزوال الأشياء والاهتمام بإنقاذها هو من أهم الدوافع في الأليجوريا" (ذكره ولن Wolin ١٩٨٢: ٧١). ويشير عرضي للرعويات الإثنوجرافية إلى أن هذا الدافع لا بد أن يُقاوم، لا من خلال التضحية بالأليجوريا - وهي مهمة مستحيلة - ولكن من خلال استعدادنا لتقبل تواريخ أخرى.

* * *

تصان الأليجوريات ..... من خلال تعليم الناس أن يقرأوا بطرائق معينة.

طلال أسد (تعليق على هذا البحث في سيمنار سنتا في Santa Fe).

لقد استكشفت بعض الأشكال المهمة للأليجوريا التي تعبر عن تشكيلات "كونية" للنظام والفوضى، عن أمثولات للهوية (النوعية [الجنسانية]) الشخصية، لبعض النماذج الزمنية ذات البعد السياسي. إن مستقبل هذه الأشكال ليس مؤكدا : فهي موضع إعادة صياغة ونقد في الممارسات الحالية. غير أنني أستطيع أن استخلص بعض النتائج، أو على الأقل بعض المزاعم من هذا الاستكشاف :

من المؤكد أننا لا نستطيع أن نجد طريقة للفصل بحسم، وجراحيا، بين الحقيقي [الواقعي/الفعلي] والأليجوري في التقارير الثقافية. فلا يمكن فهم المعلومات الإثنوجرافية إلا إذا دخلت في أنساق منظمة ، أو سرديات، وهذه الأنساق والسرديات لها صفات تقليدية، وسياسية، وتحمل دلالة تجاوز الدلالة الإشارية. لا يمكن القول إن الوقائع الثقافية حقيقية والأليجوريات مزيفة. ففي العلوم الإنسانية العلاقة بين الواقعة والأليجوريا هي موضع صراع وتعود هذه العلاقة إلى تقاليد الفرع المعرفي.

لا يمكن التحكم في دلالات التقارير الإثنوجرافية. فلا تستطيع نية المؤلف ولا التدريب المنهجي ولا قواعد النوع أن تحد من قراءات نص من النصوص التي تبرز، محملة بمشاريع تاريخية وعلمية وسياسية جديدة. إذا

كانت الإثنوجرافيات قابلة لتفسيرات متعددة فهذا لا يعني أن هذه التفسيرات لانهائية أو أنها مجرد تفسيرات ذاتية (بالمعنى السلبي للكلمة). إن القراءة غير محددة وهذا يعود إلى سبب أن التاريخ نفسه له نهاية مفتوحة. وإذا كانت هناك مقاومة للاعتراف بالأليجوريا، خوفا من أنها ستؤدي إلى العدمية nihilism في القراءة، فهذا الخوف غير مشروع، لأنه يخلط بين المنافسة حول المعنى والفوضى. وكثيرا ما يعكس هذا الخوف أمنية تنشد المحافظة على بلاغة "موضوعية"، بلاغة ترفض وضع طريقتها الخاصة في الإنتاج داخل ثقافة مبدعة وتطور تاريخي.

يطرح الاعتراف بالأليجوريا الأبعاد السياسة والأخلاقية للكتابة الإثنوجرافية لا محالة. وينطوي هذا الاعترف على الرأي في أن لا تكون هذه الأبعاد مستترة، بل معلنة. ففي هذا الضوء يبدو الأسلوب الأليجوري المعلن الذي اتبعته ميد أو بندكت نوعا من النزاهة - حيث أنه يعرض نفسه للاتهام بأنه **استخدم** المجتمعات القبلية من أجل أغراض تربوية. (فليلق من تنزه عن هذه الأغراض أول حجر!). لا يحتاج المرء،بالطبع، إلى تقديم "رسائل" فجّة، أو إلى تشويه الوقائع الثقافية (كما تُعرف في حينها) من أجل غرض سياسي. إنني اقترح مثالا للبراعة الأليجورية كتاب مارسيل موس Marcel Mauss **الهبة** *The Gift* فلا يستطيع أحد أن ينفي أهمية هذا الكتاب العلمية أو التزامه المنهجي. ويبدو الهدف من العمل واضحا منذ افتتاحه، وخاصة في الفصل الختامي؛ هذا الهدف هو: "استكناه استنتاجات ذات طبيعة أخلاقية عن بعض المشاكل التي تواجهنا في أزمتنا الاقتصادية الحاضرة" (٢:١٩٦٧). لقد أَلَّفَ الكتاب استجابة لانهيار التعاون الأوروبي أثناء الحرب العالمية الأولى. ويكتسب هذا الكتاب الذي يتوجه إلى العالم السياسي في العشرينيات بعدا أليجوريا إشتراكيا-إنسيا بفعل المجاورة المقلقة الذي يخطها بين الحرب والتبادل، وكذلك بفعل ظهور استعارة المائدة المستديرة في نهاية الكتاب، بالإضافة إلى أصداء أخرى كثيرة ملحة. وليس هذا هو المحتوى الوحيد للعمل؛ فالقراءات العديدة التي ولّدها كتاب **الهبة** تشهد لإنتاجيته كنص، حتى أنه يمكن أن يقرأ أيضا - في بعض سيمنارات الدراسات العليا - كعمل كلاسيكي مقارن لدراسة التبادل، إذا غُضَّ النظر عن الفصل الأخير. ولكن يجب القول إن هذا لخطأ محزن ، حيث أنه يقف عائقا أمام التعلم من هذا المثال المدهش للعلم عندما ينشر قواه في التاريخ.

إن الاعتراف بالأليجوريا يعقّد كتابة الإثنوجرافيات وقراءتها بطرق قد تؤتي ثمارا. وقد ظهر اتجاه نحو تحديد المستويات الأليجورية المختلفة داخل النص وتمييزها. فعندما تفصل الخطابات الوطنية المستفيضة تظهر الإثنوجرافيا في صورة بنية تراتبية لمجموعة قصص مؤثرة تترجم، وتواجه وتعيد إنتاج قصص مؤثرة أخرى. ومن ثم يمكن القول إن الإثنوجرافيا هي نوع من النصوص التي تكتب فوق نصوص أخرى palimpsest (أونز

Owens ١٩٨٠). إن الوعي بالأليجوريا، بالإضافة إلى ما سبق، يشحذ الوعي بالسرديات والأنظمة الزمنية التي تعمل بطريقة ضمنية أو صريحة. هل بنية الإنقاذ التنصيصي - المخَلِّصة أخذت تحل محلها أليجوريات جديدة؟ أليجوريات الصراع؟ النشوء؟ التوفيق؟[١٢]

وأخيرا، إن الاعتراف بالأليجوريا يتطلب منا، بوصفنا قراء وكتابا للإثنوجرافيا، أن نكافح من أجل مواجهة وتحمل مسؤولية بنائنا المنهجي للآخرين وبنائنا لأنفسنا من خلال الآخرين. هذا الاعتراف لا يجب أن يؤدي بالضرورة إلى موقف مفارق - مع أنه يجب أن يعلن صحة بعض المفارقات العميقة. وإذا ما كان محكوما علينا أن نروي قصصا لا نستطيع السيطرة عليها، فعلى الأقل يجدر بنا أن نروي قصصا نؤمن بصدقها.

هوامش المؤلف

١- *Webster's New Twentieth Century Dictionary*, 2nd ed. تفاوتت تعريفات الأليجوريا في الدراسات الأدبية من تمييز أنجوس فلتشير Angus Fletcher (١٩٧٣: ٢) الفضفاض (بعبارة مبسطة الأليجوريا تقول شيئا وتعني شيئا آخر) إلى تأكيد تودوروف Todorov (١٩٧٣: ٦٣) على معنى أدق: "أولا، تفترض الأليجوريا وجود معنيان على الأقل لنفس الكلمات: وبالنسبة لبعض النقاد لا بد للمعنى الأول أن يختفي، بينما يتطلب آخرون أن يوجد المعنيين معا. ثانيا، لا بد لهذا المعنى الثاني أن يشار إليه بطريقة بينة في العمل: إن هذا المعنى لا ينشأ من تفسير القارىء (سواء كان هذا التفسير اعتباطيا أو غير اعتباطي)." وطبقا لكانتليان Quintilian تتطور أية استعارة ممتدة أو مستفيضة إلى أليجوريا: وكما يلاحظ نورثروب فراي Northrop Frye (١٩٧١: ٩١) "إننا نجد داخل حدود الأدب نوعا من المقياس المتحرك، يمتد من الظواهر الأليجورية الواضحة، التي تتطابق مع طبيعة الأدب في طرف من أطرافه، إلى الظواهر الملتبسة، الغامضة الأليجورية في الطرف الآخر." إن جميع "معاني المعاني" المتعلقة بالأليجوريا الإثنوجرافية التي سأقدمها هنا واضحة في النصوص. غير أن الكتابات الإثنوجرافية تتحرك على مقياس فراي، فإنها قد تبدي بعض العناصر الأليجورية القوية ولكن دون أن تعلن عن نفسها على أنها أليجوريات.

٢- ظهرت بوادر الأنثروبولوجيا الأليجورية في أعمال حديثة لبون Boon (١٩٧٧، ١٩٨٢) وكرابنزانو Crapanzano (١٩٨٠)، وتوسنج Taussig (١٩٨٤) وتايلر Tyler (١٩٨٤[المرجع الأول]).

٣- ميد Mead (١٩٢٣)، فريمان Freeman (١٩٨٣). لقد استشهدت بمراجعتي لعمل فريمان في *TLS* **ملحق التايم الأدبي**، ١٣ مايو (١٩٨٣): ٤٧٥-٤٧٦، التي تستكشف الأبعاد الأدبية للخلاف، راجع بورتر Porter (١٩٨٤) لمعالجة من نفس المنحى.

٤- راجع دي سيرتو De Certeau (١٩٨٣: ١٢٨) عن أصل هذا "الصوت المنفرد" monotone.

٥- إن باقي هذا الجزء هو صيغة موسعة من مراجعتي كتاب **نيسا** في الـ *TLS*، **ملحق التايم الأدبي**، ١٩٨٢/٩/١٧، ٩٩٤-٩٥٠.

٦- راجع حول الإثنوجرافيا بوصفها أليجوريا للغزو والتعليم كليفورد (١٩٨٣[المرجع الثاني]).

٧- راجع حول التقسيم العرقي والطبقي داخل التيار النسوي إعادة طرح القضية عند ريتش Rich (١٩٧٩)، وأعمال هل Hull ، سكوت Scott، وسميث Smith (١٩٨٢)، هوكس Hooks (١٩٨١)، وموراجا Moraga (١٩٨٣).كما نجد النقد النسوي القوي حول للجوهرية عند ويتيج Wittig (١٩٨١)، وهاراوي Haraway (١٩٨٥).

٨- تقدم الكتابات الإثنوجرافية على أنها قصص تخيلية عن التعلم، عن اكتساب المعرفة وأخيرا عن السلطة في فهم ثقافة أخرى وتمثيلها . يبدأ الباحث وكأنه طفل ينشيء علاقة مع ثقافة بالغة، وينتهي وهو يتكلم بحكمة الخبرة. إنه من اللافت للنظر أن نلاحظ كيف تتأرجح الأساليب الخطابية للمؤلف بين منحيين وهما التعلم من الآخر والتكلم بصوته. إن هذه الحرية التخييلية حاسمة بالنسبة للجاذبية الأليجورية لعلم الإثنوجرافيا : إعادة بناء ثقافة وذات عارفة في آن واحد: "بلوغ مزدوج في ساموا".

٩- إن عمل روي فاجنر Roy Wagner (١٩٧٩، ١٩٨٠) هو أقوى محاولة صادفتها في قراءاتي في نقض هذا الوضع الزمني من خلال اختراع إثنوجرافي لميلانيزيا. إنه يعارض، ربما بطريقة أكثر من اللازم، بين التوجهات الغربية "نحو الماضي" والتوجهات الميلانيزية "نحو المستقبل." إن التوجهات الغربية نحو الماضي ترتبط بفكرة الثقافة بوصفها تقاليد بنائية (١٦٢:١٩٧٩). هيو برودي Hugh Brody في كتابه **الخرائط والأحلام** (١٩٨٢) يقدم محاولة دقيقة ومنمقة لوصف حياة القنص لهنود البقر في شمال غرب كندا وهم يواجهون قوى النظام العالمي، وخط بترول، والقنص من أجل الرياضة، إنه يقدم عمله بوصفه مشاركة سياسية. وهو حريص على المحافظة على مستقبل مفتوح، غير أكيد، محتذيا طريقا دقيقا بين سرديات "البقاء"، و"المثاقفة"، و"التأثر".

١٠- أشكر هنري بوشير Henri Bucher على هذه القصة الحقيقية. قد أوردتها كأمثولة، لأنها من جانب كذلك، ولأنه سيقصها - كما أظن -هو بطريقة مختلفة لأنه كان موجودا هناك، من جانب آخر.

١١- "المناظرة" تتمركز حول المواجهة بين أونج Ong (١٩٦٧، ١٩٧٧، ١٩٨٢) ودريدا Derrida (١٩٧٣، ١٩٧٤). يحاول تايلر Tyler (١٩٧٨، ١٩٨٤ [المرجع الثاني]) أن يجاوز التعارض. لقد قام جودي Goody (١٩٧٧) وأيزنشتاين Eisenstein (١٩٧٩) بإضافات مهمة.

١٢- راجع بالنسبة لما جد في هذه القصص الضمنية الهامش رقم ٩ آنفا وبرونر Bruner (١٩٨٥). راجع أيضا جيمس بون James Boon (١٩٨٣) في استعراضه لأبعاد الأنثروبولوجيا الساخرة. قد نجد مخرجا ولو جزئيا في تيار ما قبل الحداثة الذي اسماه هاري بيرجر Harry Berger "قوي" أو "ميتارعوي" وهو تقليد وجده في كتابات سيدني Sidney، سبنسر Spencer، شكسبير Shakespeare، سيرفنتيس Cervantes،

ميلتون Milton ، مارفيل Marvell ، وبوب Pope: "مثل هذه الرعويات تبني داخل نفسها صورة لتقاليدها النوعية من أجل نقدها، وأثناء هذه العملية تقوم بنقد لحدود مهمتها الخاصة هذه على الرغم من أنها تظهر متعة في النشاط الذي تنقده ساخرة من نفسها." (١٩٨٤: ٢). إن الأمثلة الإثنوجرافية المعاصرة نادرة رغم أن جزءا كبيرا من كتاب ليفي-شتراوس Lévi Strauss الأدغال الحزينة *Tristes Tropiques* يمكن أن يندرج في هذا النمط.

المراجع

Barthes, Roland. *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang, 1981.

Benedict, Ruth. *Patterns of Cutlure*. New York: New American Library, 1934.

Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. London: New Left Books, 1977.

Berger, Harry, Jr. "The Origins of Bucolic Representation : Disenchantment and Revision in Theocritus' Seventh *Idyll*." *Classical Antiquity* 3 no. 1 (1984) : 1-39.

Boon, James. *The Anthropological Romance of Bali, 1597-1972*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

____________. *Other Tribes, Other Scribes*. Ithaca, New York.: Cornell University Press, 1982.

____________. "Folly, Bali, and Anthropology, or Satire Across Cultures." *Proceedings of the American Ethnological Society* , (1983) 156-77.

Brody, Hugh. *Maps and Dreams*. New York: Pantheon, 1982.

Bruner, Edward M. "Ethnography as Narrative." In *The Anthropology of Experience*. Edited by Victor Turner and Edward M. Bruner. Forthcoming.

Clifford, James. "On Ethnographic Authority." *Representations* 1, no. 2 (1983) : 118-46.

____________. " Power and Dialogue in Ethnography : Marcel Griaule's Initiation." *Observers Observed : Essays on Ethnographic Fieldwork*. Edited by George W. Stocking, Jr. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1983.

Coleridge, Samuel Taylor. *Miscellaneous Criticism*. Edited by T. M. Raysor. London: Constable, 1936.

Crapanzano, Vincent. *Tuhami : Portrait of a Moroccan*. Chicago: Chicago University Press, 1980.

De Certeau, Michel. "History : Ethics, Science and Fiction." *Social Science as Moral Inquiry*. Edited by Norma Hahn, Robert Bellah, Paul Rabinow and William Sullivan. New York: Columbia University Press, 1983. 173-209.

De Man, Paul. "The Rhetoric of Temporality." *Interpretation: Theory and Practise*. Edited by Charles Singleton. Baltimore: John Hopkins University Press, 1969. 173-209.

___________. *Allegories of Reading*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1979.

Derrida, Jacques. *Speech and Phenomena*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1973.

___________. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

Diamond, Stanley. *In Search of the Primitive : A Critique of Civilization*. New Brunswick, N. J.: E. P. Dutton, 1974.

Eisenstein, Elizabeth I. *The Printing Press as an Agent of Change*. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

Empson, William. *Some Versions of Pastoral*. Norfolk, Conn.: New Directions, 1950.

Evans-Pritchard, Edward E. *The Nuer*. Oxford: Oxford University Press, 1940.

Fabian, Johannes. *Time and the Other : How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press, 1983.

Fletcher, Angus. *Allegory : The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1964.

Freeman, Derek. *Margaret Mead and Samoa : The Making and Unmaking of an Anthropological Myth*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.

Frye, Northrop. *Fables of Identity : Studies in Poetic Mythology* . New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1963.

_____________. *Anatomy of Criticism*. Princeton, N.J.: Princeton Univesity Press, 1971.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.

Goody, Jack. *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press,1977.

Gusdorf, Georges. "Conditions et limites de l'autobiographie."*Formen der Selbstdarstellung*. Edited by Günther Reichenkrom and Erich Haase. Berlin: Duncker and Humbolt, 1956.

Haraway, Donna. "A Manifesto for Cyborgs : Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s." *Socialist Review* 15, no. 2 (1985) : 65-108.

Hooks, Bell. *Ain't I a Woman?* Boston: South End Press, 1981.

Hull, Gloria, Patricia Bell Scott, and Barbara Smith, eds. *All the Women Are White, All the Men Are Black, but Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*. Old Westbury, Conn.: Feminist Press, 1982.

Jameson, Frederic. *The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York.: Cornell University Press, 1981.

Kermode, Frank. *English Pastoral Poetry: From the Beginnings to Marvell*. London: Harrap, 1952.

Kuklick, Henrika. "Tribal Exemplars : Images of Political Authority in British Anthopology, 1885-1945." *History of Anthropology*, vol. 2 , edited by George Stocking. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1984. 59-82.

Lafitau, Joseph François. *Moeurs des sauvages ameriquains*. Paris: n.p., 1724.

Larcom, Joan. "Following Deacon: The Problem of Ethnographic Re-analysis." *History of Anthropology*, vol. 1. Edited by George Stocking. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1983. 175-95.

Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques*, New York: Atheneum, 1975.

Malinowski, Bronislaw. *Argonauts of the Western Pacific*. New York: E. P. Dutton, 1961.

Mauss, Marcel. *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. New York: Norton, 1967.

Mead, Margaret. *Coming of Age in Samoa*. New York: William Morrow, 1923.

Moraga, Cherrie. *Loving in the War Years*. Boston: South End Press, 1983.

Murphy, Robert. "Requeim for Kayapo." *New York Times Book Review*, August 12, 1984: 34.

Olney, James. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1972.

Ong, Walter J. *The Presence of the Word* . New Haven, Conn.: Yale University Press, 1967.

__________ . *Rhetoric, Romance and Technology : Studies in the*

Interaction of Expression and Culture. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1971.

___________ . *Interfaces of the Word*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977.

___________ . *Orality and Literacy*. London: Methuen, 1982.

Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Post-Modernism". (Part 2). *October* 13 (1980) : 59-80.

Poggioli, Renato. *The Oaten Flute : Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral* . Cambridge. Mass.: Harvard University Press, 1975.

Porter, Denis. "Anthropological Tales : Unprofessional Thoughts on the Mead/Freeman Controversy." *Notebooks in Cultural Analysis* 1: 15-37, 1984.

Rosaldo, Michele. "The Use and Abuse of Anthropology: Reflections on Feminism and Cross-Cultural Understanding " *Signs* 5, no. 3 (1980) : 389-417.

Sapir. Edward. "Culture Genuine and Spurious"(1924). *Culture Language and Personality*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1966. 78-119.

Shostak. Marjorie. *Nisa: The Life and Words of a !Kung Woman*. Cambridge , Mass.: Harvard University Press, 1981.

Taussig, Michael. "History as Sorcery." *Representations* 7 (1984) : 87-109.

Thomas, Elizabeth Marshall. *The Harmless People*. New York: Alfred A. Knopf. 1959.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic*. Cleveland and London : Case Western Reserve Press, 1973.

Turner, Victor. "Social Dramas and Stories about Them." *Critical Inquiry* VII (1980): 141-168.

Tyler, Stephen A. "Ethnography, Intertextuality, and the End of Description. *American Journal of semiotics*. In Press (1984).

___________ ."Postmodern Anthropology." *Proceedings of the Anthropological Society* . Edited by Phyllis Chock. In Press (1984).

Wagley, Charles. *Welcome of Tears*. New York: Oxford University Press, 1977.

Wagner, Roy. "The Talk of Koriki : a Daribi Contact Cult." *Social Research* 46, no.1 (1979): 140-6.

___________ . *The Invention of Culture*. Chicago: Chicago University Press. 1980.

Webster, Steven. "Dialogue and Fiction in Ethnography." *Dialectical*

Anthropology 7, no. 2 (1982): 91-114.
Weiner, Annette. *Women of Value, Men of Renown* . Austin, Tex.: University of Texas Press, 1976.
Whitten, Norman E. "Ecological Imagery and Cultural Adaptability : The Canelos Quichua of Eastern Ecuador." *American Anthropologist* 80: 836-59, 1978.
Williams, Raymond. *The Country and the City* . New York: Oxford University Press, 1973.
Wittig, Monique. "One is Not Born a Woman." *Feminist Issues* (Winter 1981): 47-54.
Wolin, Richard. *Walter Benjamin*. New York: Columbia University Press, 1982.

الأنثروبولوجيا والفكر والأدب

حوار مع أحمد أبو زيد

فريال غزول: إن حقل الأنثروبولوجيا من الحقول المعرفية الجديدة نسبيا، وخاصة في الثقافة العربية. فهو ليس من الحقول المعرفية الشائعة كالتاريخ والأدب والفلسفة. كيف بدأ اهتمامك بالأنثروبولوجيا؟ وما الذي شدّك إليها؟ وكيف كان رد فعل مجايليك ومعارفك وأساتذتك لخروجك عن المتعارف عليه والدارج في الدراسات الأكاديمية، ولاختيارك حقلا ناشئاً؟

أحمد أبو زيد: المعرفة بالأنثربولوجيا كانت إلى حد كبير وليدة المصادفة التي هيأت لها الأوضاع الثقافية العامة التي كانت تسود مصر في الأربعينيات، والتي أتاحت لي ولأفراد جيلي الاطلاع الواسع المتنوع على جوانب مختلفة من الثقافات وليس فقط الثقافة الغربية. كانت مصر والإسكندرية بوجه خاص مركزاً لالتقاء كثير من التيارات الفكرية والأدبية والفنية، وكانت المجلات المصرية الثقافية تنشر لكبار المفكرين المصريين والعرب الذين كانوا يعرضون أحدث اتجاهات الفكر الغربي ونتاج الفكر الشرقي القديم. ومنذ البداية اهتممت اهتماما بالغا بأساطير اليونان وآدابهم وفلسفاتهم مثلما اهتممت بالملاحم الهندية الكبرى (الرمايانا والمهابهاراتا) والفكر الفلسفي الشرقي. وكما قرأت عددا من الكتب التي كانت تصدرها بالفرنسية مجموعة Mana عن الأديان القديمة، قرأت عددا من مجموعة السلسلة الهامة عن The Sacred Books of the East. ومع أنني كنت أدرس في قسم الفلسفة بجامعة الإسكندرية فقد أعطيت معظم اهتمامي لعلم الاجتماع الذي تسيطر عليه المدرسة الفرنسية - مدرسة دوركايم - وفي أعمال هذه المدرسة عرفت الكثير عن الفكر البدائي كما ظهر في كتاب **الصور الأولية للحياة الدينية** لإميل دوركايم نفسه، وكتابات ليفي بريل عن العقلية البدائية وغيرها من أعمال أتباع هذه المدرسة الذين كانوا يكتبون في **المجلة السنوية لعلم الاجتماع** *L'Année Sociologique* ويعرضون في مقالاتهم للثقافة البدائية.

بالإضافة إلى ذلك كان بعض المقررات، حتى في غير مجال علم الاجتماع، يهيئ الفرصة للتوجه نحو الاهتمام بالثقافة (البدائية) والفكر البدائي. ففي مقررات علم النفس مثلا أتيح لنا أن نقرأ كتاب فرويد عن **الطوطم والتابو** وكتاب جيزا روهايم Geza Roheim عن **لغز الإسفنكس** *The Riddle of the Sphinx*؛ ومن الكتاب الأول عرفت أهمية سير چيمس فريزر وكتابه **الغصن الذهبي** *The Golden Bough* والتهمت التهاما الموجز الشهير لذلك الكتاب الضخم، وبعد حوالي ثلاثين سنة أتيح لي الإشراف على ترجمة ذلك

الموجز الذي ظهر منه بالفعل جزء كبير باللغة العربية. والغريب أنني في مرحلة الليسانس قمت بتكليف من أستاذنا العظيم المرحوم مصطفي زيور أستاذ علم النفس بعرض كتاب مهم عن الجشتالت، وهو كتاب *La psychologie de la forme* في إحدى حلقات البحث. ويبدو أن الكتاب أثّر في تفكيري بشكل عميق ولكن على غير وعي أو إدراك مني، وظهر أثر ذلك فيما بعد حين جاء رادكليف براون إلى مصر وتتلمذت على يديه في الماجستير وتقبلت بلا عناء البنائية الوظيفية. وثمة أوجه شبه قوية بينها وبين نظرية الجشتالت.

بالمصادفة البحت أيضا وقع في يدي كتابان لمالينوڤسكي الذي لم نكن قد سمعنا عنه، وهما كتابا *Law and Custom; Sex and Repression in Savage Society* ودفعتني قراءتهما إلى محاولة الاستزادة من معرفة المجتمع البدائي والثقافة البدائية. وقد حدث هذا كله قبل أن يأتي رادكليف براون إلى مصر وتعرف الجامعة الأنثربولوچيا بشكل رسمي، بحيث إنني كتبت مقالين في مجلة **علم النفس** التي كان يصدرها مصطفي زيور ويوسف مراد، وكان أحد المقالين بعنوان "التحليل النفسي للعقل البدائي" والثاني عن "التحليل النفسي للأساطير"... كان ذلك عام ١٩٤٦ قبل أن يأتي رادكليف براون للجامعة بأكثر من سنة كاملة. وأعتقد أن اسم مالينوڤسكي ومصطلح الأنثربولوچيا ظهرا لأول مرة بالعربية في هذين المقالين. وقد أكون مخطئا في هذا الاعتقاد.

وليس من شك في أن الجامعة المصرية (جامعة القاهرة الآن) عرفت بعض أساتذة الأنثربولوچيا البريطانيين منذ الثلاثينيات. فقد عمل بها الأستاذ هوكارت Hocart والأستاذ إيڤانز بريتشارد E. E. Evans - Pritchard كما عمل فيها بعد أن أصبحت تسمى جامعة فؤاد الأول الأستاذ چون بريستياني J. G. Preistiany . ولكنهم كانوا يعملون على أنهم أساتذة لعلم الاجتماع.

وحتى حين سجلت أنا نفسي لدرجة الماچستير في جامعة الإسكندرية (فاروق الأول حينذاك) وكان الموضوع عن "الموت والشعائر الجنائزية عند المسلمين في مصر" وكان اعتمادي الأول على أعمال فريزر ومقال شهير لروبير هرتز Robert Hertz في **المجلة السنوية لعلم الاجتماع**، كان التسجيل لنيل درجة الماچستير في الاجتماع، مع أن الدراسة الميدانية كانت تسترشد بدليل العمل الذي وضعه الأستاذ فوكار George Fouecart عن إثنولوچيا المجتمعات الإفريقية ونشرته الجمعية الجغرافية السلطانية عام ١٩١٩ باسم *Introductory Questions on African Ethnology* وكان ذلك قبل مجيء رادكليف براون. وكان الموضوع يلقي قبولا من الأساتذة لأن الرسالة والخلفية النظرية والتحليل كانت كلها متأثرة بالمدرسة الدوركايمية. ولكن مجرد وصول رادكليف براون وإصراره على الحديث عن الأنثربولوچيا التي كان يسميها أحيانا علم الاجتماع المقارن، ومحاولة تغيير النظرة إلى دراسة المجتمع وإدخال مناهج وطرق جديدة للبحث الميداني أدّى إلى ظهور موجة عداء ضده وضد العلم الجديد وضد الذين يحاولون الاقتداء بتلك المدرسة الجديدة ونظرياتها ومناهجها التي ظهر أنها تمثل تهديدا للوضع القائم، على الرغم من أن الأنثربولوچيا الاجتماعية تعتبر امتدادا بشكل من الأشكال لعلم الاجتماع الفرنسي. وازداد الرفض حين انتهت مدة عمل رادكليف براون بالإسكندرية، ولم أجد أنا نفسي مناصا من أن أسافر إلى أكسفورد قبل مناقشة الرسالة التي كانت قد انتهت وتشكلت لجنة المناقشة

بالفعل. ومن الطريف أن أذكر هنا أن الجامعة كانت قد قررت إرسالي إلى جامعة هارڤارد للحصول على الدكتوراه في الاجتماع، وأفلح رادكليف براون في إن يحول البعثة إلى جامعة أكسفورد للحصول على الدكتوراه في الأنثرپولوچيا. وكان هذا سببا آخر لزيادة الشعور بالضغينة، وذلك إذا نحن تجاوزنا عن شخصية رادكليف براون المتعالية المترفعة التي كانت تثير الاستفزاز في أحيان كثيرة.

العودة من أكسفورد إلى جامعة الإسكندرية ١٩٥٦ كانت بداية نشوب الصراع الطويل من أجل إدخال الأنثرپولوچيا كمقرر أو مقررات أساسية في قسم الفلسفة والاجتماع بطريقة رسمية وصريحة. وقد وجدت هذه المحاولات كثيرا من المقاومة الممزوجة بالسخرية والتشكيك في قيمة الأنثرپولوچيا وأهدافها. فالأنثرپولوچيا هي مجرد تخصص يدرس (القرى والدساكر) كما قال أحد أساتذة فلسفة السياسة، وهي تخصص يخدم أهداف الاستعمار كما كان يقول كل أساتذة الاجتماع الذين كانوا قد تحولوا في تلك الأثناء من المدرسة الفرنسية إلى علم الاجتماع الأمريكي بأساليبه وطرقه في البحث ولا أقول نظرياته. ولكن الأنثرپولوچيا بمجالاتها المختلفة ومناهجها ونظرياتها أفلحت في أن تفرض نفسها بالتدريج وتجذب إليها أعداداً متزايدة من الطلاب وإن كانت معظم المقررات تدرس في البداية تحت مسميات علم الاجتماع وفروعه المختلفة.

وقد حانت الفرصة للاعتراف بها رسميا في أوائل السبعينيات حين عُرض عليّ أستاذية الاجتماع في الكلية فرفضت إلاّ أن يتم إنشاء كرسي للأنثرپولوچيا. وتحقق ذلك بعد صراع طويل. ولكن المفارقة التي لاتخلو من قسوة كانت إلغاء نظام كراسي الأستاذية من الجامعات المصرية بعد سنة واحدة من إنشاء الكرسي الوحيد لأستاذية الأنثرپولوچيا في العالم العربي. ولكن المهم في هذا كله كان الاعتراف بمكانة الأنثرپولوچيا في الجامعة كتخصص متميز عن علم الاجتماع. وكانت الخطوة المنطقية التالية هي إنشاء قسم للأنثرپولوچيا مستقل عن قسم الفلسفة والاجتماع. وترتب على هذه المحاولة تقسيم ذلك القسم العتيد إلى أربعة أقسام منفصلة هي أقسام الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس والأنثرپولوچيا عام ١٩٧٤، دون أن تكون هناك قطيعة تامة وحاسمة. فهناك أسس علمية مشتركة بين هذه الأقسام الأربعة مع احتفاظ كل منها بهويته المتمايزة.

سيزا قاسم دراز: من الواضح أنك مهتم بالتداخل بين الفروع المعرفية وأنك تتابع بعمق الكتابات الأدبية - الإبداعية منها والنقدية - وأنك ترى ثمة وشائج تربط الكتابة الأنثروبولوجية بالكتابة الأدبية وأن الحدود التي تفصل بينهما متذبذبة، غير أن الفارق المميز بينهما هو البعد التخييلي. فهل تظن أن هذا البعد يتساوى في الرواية الأنثروبولوجية والرواية الأدبية؟ يرجى الاستشهاد بأمثلة للتوضيح.

أحمد أبو زيد: الحدود الفاصلة بين العلوم والدراسات الإنسانية حدود مصطنعة وتعسفية إلى حد كبير. فهناك مناطق ومساحات واسعة مشتركة بينها جميعا، وهذا يصدق من ناحية على الدراسات الأنثرپولوچية التي تنتمي في بعض أبعادها على الأقل إلى مجال العلم الموضوعي

الدقيق، وإلى الأعمال الأدبية الإبداعية من ناحية أخرى التي تعتمد على الإبداع الفردي والخيال وتدخل فيها عناصر كثيرة من الذاتية العاطفية والانفعالية، لانجد لها مثيلا في الأعمال الأنثربولوجية التي تخضع لمناهج وقواعد محكمة ودقيقة، بل وصارمة. وتتمثل هذه المنطقة أو المساحة المشتركة في أن كلا من الدراسة الأنثربولوجية والإبداع الأدبي، وبخاصة العمل الروائي يهتم بإعادة بناء "العالم الإنساني" الذي يدور حوله كل من هذين النشاطين، على الرغم من اختلافهما في أساليب فهم ذلك العالم وطرائق التعبير عن ذلك الفهم، هذا مع العلم بأن كلا من العمل الأنثربولوجي والإبداع الروائي يستمد عناصره أو مادته الخام الأساسية من المجتمع ومن الواقع المعيش إلا في أحيان قليلة وفي نوع معين بالذات من الأعمال الروائية. ويبدو هذا واضحا في الأعمال الأنثربولوجية الكبرى التي صدرت عن رواد الأنثربولوجيا في القرن التاسع عشر، وهو في الوقت ذاته عصر ازدهار الأعمال الروائية الكبرى في بريطانيا.. فكتابات عالم مثل سير چيمس فريزر، وبخاصة كتابه الأساس **الغصن الذهبي** *The Golden Bough* عمل علمي رصين يتبع أساليب ومناهج البحث الأنثربولوجي السائدة في ذلك الحين، ولكنه كُتب في الوقت ذاته بأسلوب أدبي رفيع يضاهي أرقى أساليب التعبير في الأعمال الروائية الكلاسيكية، كما أن الوقائع والأحداث والظواهر الاجتماعية والثقافية والحقائق التاريخية التي يضمها الكتاب صيغت في شكل روائي جذاب وتدور حول مشكلة محورية أشبه شيء بالحبكة في الأعمال الروائية وإن كانت كل العناصر مستمدة من الواقع المحسوس الملموس ولكن بعد أن خضعت لخيال (العالم) الأنثربولوجي فتولى انتقاء عناصر وأحداث وحقائق دون غيرها، وترتيب تلك العناصر والأحداث والحقائق حسب خطة أو تصور خاص به دون غيره من الباحثين والعلماء ثم صاغ ذلك كله في تلك الصياغة التي تجمع بين السرد والوصف والتحليل العلمي والقصّ أو الحكي الأدبي الروائي، بحيث تمتزج في ذلك العمل الأنثربولوجي العلمي الضخم موضوعية العالم وذاتية الأديب المبدع. ومايقال عن فريزر يمكن أن يقال عن عدد كبير من علماء الأنثربولوجيا المرموقين، وربما كان آخرهم عالم الأنثربولوجيا الفرنسي المعاصر كلود ليڤي ستروس - Claude Lévi Strauss في كتابه الضخم الرائع **أسطوريات** *Mythologiques* بأجزائه الأربعة. والواقع أن هذا الجانب (الذاتي) يظهر حتى في البحوث الأنثربولوجية الميدانية التي تعتمد أساسا على جمع الحقائق من الواقع المعيش. ويتمثل هذا الجانب الذاتي منذ البداية في اختيار مجتمع الدراسة واختيار المشكلات التي يركز الباحث عليها، واختيار أسلوب ومنهج البحث والتحليل والتفسير وطريقة ترتيب المعلومات وعرضها، وغير ذلك كثير. وإذن فإن مايقال عن الوضعية والموضوعية في البحث الأنثربولوجي يجب أن يوخذ بشيء من الحذر والتحفظ.

والمهم هو أن القصّ أو الحكي يؤلف عنصراً أساسياً في العمل الأنثربولوجي الأكاديمي والعمل الروائي الإبداعي على السواء. فكل منهما يؤلف في آخر الأمر (قصة) تستمد عناصرها من الواقع، ولكنها ترتب تلك العناصر بطريقتها الخاصة التي تتفق مع أهداف البحث العلمي أو الإبداع الروائي. وفي كل الأحوال فإن العمل الأنثربولوجي (بما في ذلك البحث الميداني الذي يركز على مجتمع محلي محدد لفترة زمنية محددة) والعمل الروائي الخيالي الذي يستمد شخوصه وأحداثه وعناصر خياله من واقع معين ومحدد زمانيا ومكانيا، يتجاوزان في آخر الأمر تلك الحدود كلها، ويحاولان تفسير التجربة الإنسانية، بل وإعادة بناء المجتمع الإنساني، ولكن من زاوية كل منهما الخاصة وفي حدود الخبرة

والرؤية الذاتية للأنثربولوجي (العالِم) أو الروائي (الأديب المبدع). وكتابات الأنثربولوچيين الأوائل بالذات - ويشترك معهم بعض العلماء المعاصرين من أمثال إيفانز پريتشارد في كتابه عن **الشعوذة والعرافون والسحر عند الأزاندي**، وليفي ستروس - كتابات تثير الخيال وتثريه، كما أن الجو العام الذي يسود هذه الكتابات (العلمية الأكاديمية) أقرب إلى جو **ألف ليلة وليلة** وحكاياتها وأحداثها، وإن لم يكن ثمة مايدعو إلى تخيل الأشخاص والأحداث لأن موضوع الخيال موجود وقائم ومتجسد في الواقع بالفعل. والواقع أن التجربة التي يمر بها الباحث الأنثربولوچي حين يذهب لأول مرة إلى أحد المجتمعات (البدائية) - التي تؤلف المجال التقليدي للبحث الأنثربولوچي - تجربة فريدة ومثيرة إلى أبعد الحدود. وأنا شخصيا شعرت حين ذهبت في الستينيات ولأول مرة إلى بعض المجتمعات (البدائية) في شرق إفريقيا أنني أعيش في مجتمع يكاد يكون من صنع الخيال. والاختلاف - من حيث الدراسة - بين مجتمع الأنثربولوچيين البدائي ومجتمع **ألف ليلة وليلة** هو اختلاف في الرحلة في المكان أو في الزمان.

بل إن "السجل الإثنوجرافي" الذي يضم أحداث الدراسة الأنثربولوچية وتفاصيلها كثيرا مايكتب بأسلوب قصصي تفصيلي ويكاد يؤلف رواية خيالية (بالنسبة للقارئ غير المتخصص)، وإن كانت أحداثها متفرقة حسب ماتقتضي به المقابلات والموضوعات المثارة، ولكنه قصّ أو حكي واقعي لمقابلات حدثت بالفعل مع أشخاص حقيقيين. والمثال الطريف والواضح هنا هو كتاب ليڤي ستروس *Tristes Tropiques* الذي يمكن، لمن لايعرف المؤلف ومهنته وتخصصه، أن يأخذه على أنه عمل أدبي فيه كل عناصر الرواية التي لاتخلو من خيال إبداعي. بل إن بعض الأنثربولوچيين يصفون خبرات وآراء الآخرين (الإخباريين أو أعضاء مجتمع الدراسة) في أسلوب قصصي أقرب إلى الأعمال الروائية التي يمتزج فيها الخيال بالواقع. ومن أفضل الأمثلة على ذلك كتاب أوسكار لويس Oscar Lewis عن **خمس عائلات** *Five Families* ففيه نجد أفكار الباحث والمبحوثين مختلطة بعضها ببعض بشكل قد يغري القارئ باتهام الباحث بعدم الموضوعية. وكثير من الدراسات الإثنوجرافية بالذات يمكن قراءتها على أنها شكل من أشكال الرواية الواقعية أو مايعرف باسم Realist Fiction من حيث أسلوب الكتابة وطريقة العرض أو الحكي والقص.

على الجانب الآخر نجد أن الدراسة الإثنوجرافية - حتى حين تأخذ شكل الحكي أو السرد القصصي- تحرص على (إقناع) القارئ بواقعيتها وأن الأشخاص والأحداث الذين تعرض لهم موجودون وقائمون بالفعل في الحياة اليومية، حتى وإن كانت الأسماء المستخدمة في الدراسة أسماء مستعارة، بينما في الكتابات الروائية الإبداعية لايشترط أن تكون الأحداث قد وقعت بحذافيرها فعلا لأشخاص الرواية الذين "يمثلون أنماطا" من الناس دون أن يكون لهؤلاء الأشخاص بالذات وجود فعلي. فالقص في الأعمال الروائية يعطي صورة لما (يمكن) أو (يحتمل) وجوده، وذلك على العكس من الوضع في الأعمال الأنثربولوچية أو حتى في البحث الإثنوجرافي، من حيث إنه يشترط (ضرورة) الحدوث أو الوقوع والوجود إلا في الحالات الافتراضية التى تهدف إلى تعرُّف مايمكن أن يحدث تحت شروط وأوضاع معينة غير قائمة بالفعل. وليس من شك في أن عنصر (الاقتناع) عنصر أساسي ومهم في كل من القص الأنثربولوچي والروائي؛ ولكن هذا (الاقتناع) ينصب على الحدوث بالفعل في العمل الأنثربولوچي بينما هو يرتبط باحتمال الحدوث في العمل الروائي.

فليس من الضروري أن تكون أحداث العمل الروائي قد وقعت بالفعل حتى في الحالات التي يشير فيها الكاتب الروائي المبدع إلى مكان معين بالذات وزمان محدد معلوم وقعت فيه أحداث الرواية لإضفاء درجة عالية من المصداقية والواقعية على تلك الأحداث، وهو ماينطبق على ثلاثية نجيب محفوظ مثلا. والواقع أن من التعسف الزعم بأن أياً من نوعي القص (الأنثربولوجي والروائي) يحاكي الواقع تماما. فليس هناك نص يعطي صورة طبق الأصل للعالم الواقعي إذ تتدخل بعض الجوانب الذاتية في القص الروائي الأدبي، كما أن الوصف الكامل الشامل الجامع أمر عسير تحقيقه في البحث الأنثروبولوجي لتدخل عنصر الانتقاء الذي يحكمه التصور عن البحث. وبطبيعة الحال فإن الباحث الأنثربولوجي يبتعد عن السرد القصصي حين يحلل المعلومات الإثنوجرافية لاستخلاص المبادئ العامة التي تحكم العلاقات بين الناس والقيم التي توجه سلوكهم وحين يحاول إعطاء صورة عامة لبناء المجتمع الذي يدرسه أو الثقافة التي تسود ذلك المجتمع. ويظهر هذا واضحا في أحد الأعمال التي تجمع بين السرد الوصفي القصصي للمعلومات الإثنوجرافية وبين تحليل هذه المعلومات، وأعني بذلك كتاب Carlos Castaneda الذي يعرض في القسم الأول منه لمقابلاته مع Don Juan ويسجل نص هذه الأحاديث التي تدور حول مايسميه تعاليم دون خوان The Teachings of Don Juan بأسلوب قصصي أدبي دفع الكثيرين من النقاد إلى اتهام كاستانيدا بافتعال هذه المقابلات، بينما خصص القسم الثاني للتحليل البنائي الذي يرتفع عن مستوي المعلومات الإثنوجرافية الخاصة بتعاليم دون خوان نفسه. والشيء نفسه يمكن أن يقال حين نقارن كتاب Robert A. Fernea عن *Shaykh and Effendi* ، وهو دراسة أنثربولوجية عن أنماط السلطة وتغيراتها في إحدى قبائل جنوب العراق، بكتاب زوجته Elizabeth Warnock Fernea التي صاحبته في بحوثه الميدانية وكتبت كتابا عن *Guests of the Sheikh* تعرض فيه خبرتها أثناء إقامتها واتصالاتها بالأهالي وتصف الكتاب بأنه *An Ethnography of an Iraqi Village* فهو سرد وصفي قصصي لهذه الفترة من حياتها. وقد تكون المعلومات صحيحة وواقعية ولكن يدخل في سردها الجانب الشخصي الذاتي بشكل واضح لانجد له مثيلا في الدراسة الأنثربولوجية التي كتبت بأسلوب علمي أكاديمي ويحكمها موقف نظري معين.

والشيء نفسه يصدق على شخصيات العمل الروائي من ناحية وعلى الإخباريين أو أعضاء المجتمع الذين قد يشير إليهم الباحث الإثنوجرافي من الناحية الأخرى. فليس من الضروري أن يكون أشخاص العمل الروائي صورة طبق الأصل من أشخاص معينين بالذات في الحياة الواقعية لأن الكاتب الروائي يتولي بنفسه صياغة وتكوين شخصياته حسب رؤيته الخاصة، وإن كانت عناصر تلك الشخصيات مستمدة من نماذج لها وجود حقيقي في الحياة اليومية. وقد تبلغ بعض هذه الشخصيات درجة عالية من التعقيد. والروائي البريطاني الشهير E. M. Forster يميز في ذلك بين الشخصية المسطحة Flat والشخصية المتكاملة Round. وهذا التمييز ينطبق على (الإخباريين) أيضا، ولكن حسب بساطة أو تعقد وتعدد الأدوار التي يقومون بها في الحياة بالفعل؛ أي أنها ليست من ابتكار الباحث العالم أو من تخيلاته.

والمهم في هذا كله هو أن النص في العمل الإثنوجرافي أو الأنثربولوجي يكون في آخر الأمر هو (صوت) أعضاء المجتمع. ويظهر هذا بشكل أوضح في دراسات "رؤى

العـالم"، حـيث يكون العـمـل الأنثـربولوچي تسـجـيـلا وانعكاسـا لآراء الناس وأفكارهم وتصوراتهم ومعتقداتهم هم أنفسهم عن العالم الذي يعيشـون فيه. أما العمل الروائي فإنه في آخر الأمر (صوت) المؤلف نفسه ولكن من خلال شخصيات الرواية وأحداثها.

سيزا قاسم دراز: إن العلاقة بين الثقافات علاقة شائكة وملتبسة ومثيرة في نفس الوقت؛ والاحتكاك بين أبناء الثقافات المختلفة يتم عبر قنوات متعددة منها البحث الأنثروبولوجي. فهل يمكن - في رأيك - أن يقوم الفهم الصحيح لثقافة ما من قبل الغرباء عنها؟

أحمد أبو زيد: من المعروف أن الأنثربولوچيا ارتبطت منذ نشأتها الأولى في القرن التاسع عشر بدراسة ما كان يعرف باسم المجتمعات والثقافات (البدائية). وقد ظل هذا الفهم قائما حتى أواسط هذا القرن وحتى بعد أن نالت المستعمرات الأوروبية في إفريقيا استقلالها. فقد دأب الأنثربولوچيون في أوربا على دراسة المجتمعات القبلية في القارة الإفريقية أو أستراليا، مثلما دأب الأنثربولوچيون في أمريكا على دراسة جماعات الهنود الحمر. وحتى بعد أن اتسعت نظرة العلماء المعاصرين إلى مجال تخصصهم ووجهوا اهتمامهم إلى المجتمعات الأكثر تقدما فإنهم كانوا يحرصون بقدر الإمكان على دراسة مجتمعات وثقافات أخرى غير تلك التي ينتمون إليها على اعتبار أن الباحث يكون أقدر على الملاحظة وجمع المعلومات الإثنوجرافية من المجتمعات والثقافات الغريبة عليه بينما قد يفوته رؤية ورصد وتسجيل مثل هذه المعلومات حين يدرس مجتمعه وثقافته هو نفسه لأنه يأخذها على أنها أمور مسلم بها. ولكن هل هذا يعني أن مثل هذا الباحث يكون أقدر على "فهم" الثقافة الغريبة أو الأجنبية من الباحث (الوطني)؟

لاشك أن الاتجاه العام السائد لدي الأنثربولوچيين نحو دراسة المجتمعات والثقافات (الأخرى) فيه تسليم ضمني بإمكان التوصل إلى فهم عميق - إن لم يكن فهما صحيحا وصادقا - لتلك الثقافات. ويؤكد هذا الاعتقاد بعض الأمور المتعلقة بالتكوين المهني والعقلي للباحث الأنثربولوچي، وبالمنهج المتبع في الدراسات والبحوث الأنثربولوچية، وبالنظرة العامة التي ينظر بها الأنثربولوچيون إلى الثقافة بوجه عام وإلى الثقافات المختلفة المتنوعة المتباينة. فالباحث الأنثربولوچي يُفترض فيه اتساع الأفق وتنوع المعرفة والإحاطة الشاملة، وإن لم تكن التفصيلية المتخصصة، بكثير من فروع المعرفة التي يستعين بها في تحليله للمعلومات الإثنوجرافية التي يجمعها عن المجتمعات والثقافات التي يدرسها، وهذه كلها تؤلف الخلفية الثقافية التي تساعده على التعمق في الدراسة والفهم لأنماط الحياة والتفكير التي تختلف عما يألفه في المجتمع والثقافة اللذين ينتمي إليهما. كما أن المنهج الأنثربولوچي نفسه يقتضي من الباحث أن يمضي فترة طويلة من الزمن في المجتمع الذي يدرسه، والعادة أن هذه الفترة لاتقل عن سنة وكثيرا ما تمتد إلى أطول من ذلك، وهو أثناء ذلك يحرص على معايشة الأهالي وعلى المشاركة الفعلية في كثير من أوجه نشاطهم اليومي وتعرّف عاداتهم وأساليب حياتهم والغوص في أفكارهم ومحاولة فهم القيم التي توجه سلوكهم. وقد ينتهي الأمر ببعض الباحثين نتيجةً لذلك إلى التوحّد تماما مع أعضاء المجتمع وتقبل وجهات النظر إلى المشكلات التي تحيط بهم، بل

والتشيع الكامل لآرائهم وأفكارهم ونظرتهم إلى الحياة، وإن كان هناك كثير من التحفظات على هذا التوحد الذي يزيل المسافة التي ينبغي - في نظر البعض - أن تفصل بين الباحث والمبحوث لتحقيق شرط الموضوعية. ولكن المهم على أية حال هو أن طول الفترة التي يستغرقها البحث الميداني والاتصال المباشر القوي العميق بالأهالي وما ينجم عنه من خلق تلك "العلاقة الحميمة Rapport" بين الباحث ومجتمع البحث تساعد بغير شك على فهم الثقافة بطريقة لاتتيسر، مثلاً، للباحث السوسيولوچي الذي يستخدم قوائم الأسئلة والاستمارات المقننة في جمع المعلومات وفي فترة زمنية قصيرة قد لاتتعدى أياماً قليلة معدودة. يضاف إلى ذلك أن الأنثربولوچيين على العموم يعترفون بمبدأ النسبية الثقافية الذي يعني في أحد أبعاده احترام الثقافات الأخرى وعدم تقويم أي ثقافة أو الحكم عليها في ضوء ثقافة أخرى (أو على الأصح في ضوء الثقافة التي ينتمي الباحث الأنثربولوچي إليها) ومحاولة فهم تلك الثقافات الأجنبية والغريبة في ذاتها وضمن إطار الظروف والأوضاع العامة التي أفرزتها. ومبدأ احترام الثقافات الأخرى مبدأ أساسي في الأنثربولوچيا يفرض على الباحث التعمق في دراسة الثقافات التي يتعرض لها وتحليلها إلى عناصرها المكونة وتتبع عمليات التفاعل بين هذه العناصر. وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الأنثربولوچيا هي العلم "المثالي" - إن صح هذا التعبير - الذي يساعد على فهم الثقافات الأخرى.

وعلى الرغم من تعدد الثقافات وتنوعها واختلافها وتباينها فإنها كلها تشترك في خاصة واحدة مهمة، هي أنها كلها ثقافات (إنسانية). وهذه مسألة انتبه إليها مفكرو عصر التنوير حين تكلموا عن وحدة الطبيعة البشرية. ويبدو أن هذا المبدأ كان وراء اتجاه الأنثربولوچيا في القرن التاسع عشر على الخصوص، حين كان الرواد الأوائل من أمثال فريزر يأخذون الثقافة الإنسانية في عمومها. وأنا أشير إلى فريزر بالذات لأن كتاباته تعكس هذه النظرة العامة الكلية الشاملة إلى الثقافة بشكل واضح وجلي، وإن لم يكن هو المثال الوحيد، كما أن كتابه عن **الغصن الذهبي** هو أكثر أعمال القرن التاسع عشر شهرة وأعمقها تأثيرا. فقد كان فريزر يبحث عن الجوانب المشتركة وعن أوجه الشبه، ليس بين الظواهر ولكن بين المعاني التي تكمن وراء الظواهر. ونحن نعرف أن **الغصن الذهبي** بأجزائه الثلاثة عشر الضخمة بدأ بأسطورة واحدة، ولكنه بحث عن معنى تلك الأسطورة واعتبرها رمزا على أوضاع اجتماعية وثقافية معينة. وقد تَتَبَّع في مِئات الأساطير التي يضمها الكتاب ذلك الرمز والمعنى اللذين ترمز إليهما وبذلك أمكن فهم الأساطير المختلفة المتباينة التي تنتمي إلى ثقافات مختلفة متباينة. وهذا هو الذي يفعله الباحث الأنثربولوچي في حقيقة الأمر. وحتى حين يدرس ثقافة فرعية أو محلية فإنه لايكتفي بدراستها في ذاتها - وإن كان هذا في الواقع هو مايفعله الكثيرون من المبتدئين أو ممن يغفلون عن الهدف الأخير من الأنثربولوچيا كعلم. فالثقافات المختلفة هي أساليب متنوعة للنظر إلى، والتعبير عن، أمور وأنماط فكرية متشابهة ومشتركة بين مختلف الشعوب. ومن هنا أيضا يمكن القول إن الأنثربولوچيا هي العلم (المثالي) الذي يمكن من خلاله فهم الثقافات الأخرى عن طريق محاولة فهم المعاني الكامنة الخفية التي تتستر وراء التعبيرات الثقافية الخارجية المحسوسة الملموسة، ومن خلال اعتبار الثقافات المختلفة مجرد رموز لأبنية فكرية عميقة تكمن وراء تلك المظاهر الخارجية التي نسميها بالثقافة. بل الأكثر من ذلك، فإنه يمكن

القول إن فهم الثقافات الأخرى كثيرا مايساعدنا على أن نرى ثقافتنا نحن وأن نفهمها فهما أفضل.

وأنا أوافقك على أن وسائل الاتصال والإعلام الحديثة ساعدت وتساعد على التعرف على الثقافات الأخرى. ولكن هناك فارقا بين (التعرف على) أو (الاطلاع على) الثقافات الأخرى أو حتى (الأخذ) والاستعارة من هذه الثقافات، وبين (فهم) تلك الثقافات. فالفهم يحتاج إلى الدراسة وإلى الذهاب إلى ماوراء المظاهر وإدراك المعاني العميقة لتلك المظاهر الخارجية. وهذا لن يتيسر إلا من خلال الدراسة العميقة. ومن خلال تلك العلاقة الحميمة Rapport التي أشرت إليها، ومن خلال احترام تلك الثقافات والتعاطف معها، وهي كلها شروط تتوفر في البحث الأنثربولوچي.

نيكولاس هوبكنز: كانت الأنثروبولوجيا في بداياتها تركز على المجتمعات الصغيرة؛ وكثيراً ما نجد مناهج الأنثروبولوجيا مهيأة ومكيّفة لدراسات الجماعات الصغيرة. ولكن تتكاثر الآن الدراسات الأنثروبولوجية التي تعنى بمجتمعات أكبر وأوسع، وأحياناً تعكف بعض هذه الدراسات على مجتمع دولة بأكمله - وأنت من الذين قاموا بهذه النقلة. ماذا يترتب على هذا الانتقال من دراسة الجماعة الصغرى إلى دراسة الجماعة الكبرى بالنسبة للأنثروبولوجيا؟ ما الذي يطرأ على المقاربة الأنثروبولوجية في ظل هذا التوسع؟ هل ترى ضرورة تنحية المناهج القديمة أو تعديلها في هذه الحالة؟ وهل ترى ضرورة تطوير مناهج جديدة لتغطية الاتساع وكيف؟ وما هي الاستبصارات الجديدة التي قدمتها الأنثروبولوجيا في دراسة المجتمع الأوسع؟

أحمد أبو زيد: البحث الأنثربولوچي الميداني كان دائما - ولايزال إلى حد كبير - هو مشروع الرجل الواحد أو الباحث الفرد، بمعنى أن ينفرد باحث واحد بدراسة مجتمع محلي صغير الحجم دراسة مركزة لمدة طويلة من الزمن بقصد الإحاطة الشاملة بكل مظاهر الحياة الاجتماعية على مدار سنة كاملة على الأقل باستخدام الملاحظة بالمشاركة مع المعايشة والاتصال المباشر لخلق العلاقة الحميمة التي ذكرتها من قبل. وهذا يتيح الفرصة للباحث - على الجانب الآخر - أن يحقق نفسه وشخصيته واتجاهه النظري بحيث يمكن القول إن البحث الميداني يساعد الباحث على اكتشاف ذاته والكشف عن تكوين فكره من خلال اختياره للموضوع ولمجتمع البحث وأساليب جمع المعلومات الإثنوجرافية ثم تحليلها في ضوء موقف نظري معين يؤمن به ويسترشد به في بحوثه ودراساته. ولهذه الأسباب درج الباحثون على التركيز على دراسة مجتمعات محلية صغيرة كما قلنا، ومنعزلة في معظم الأحيان عن العالم الخارجي بحيث ينطبق عليها المصطلح السائد في البحوث الأنثربولوچية وهو Social Isolate. وهذه العزلة تؤدي إلى تمايز المجتمعات (القبلية البدائية) بعضها عن بعض. ونظرا لهذه العزلة لم يكن ثمة مناص من التركيز على ذلك المجتمع المحلي بحيث لايكاد الباحث ينظر إلى ماوراء حدوده المكانية، ولا ما وراء الحدود الزمانية التي يستغرقها البحث لأن هذه المجتمعات (البدائية) ليس لها تاريخ مدوّن أو معلوم بشكل يقيني، كما أن خضوعها - في بداية الأمر على الأقل - للحكم الاستعماري الأوروبي لم يكن يترك للباحث مجالا للنظر إلى مستقبل تلك المجتمعات إلا في أضيق الحدود، إن كان

يأخذ هذه المسألة في اعتباره على الإطلاق.

ولكن اتساع اهتمامات علماء الأنثربولوجيا وبخاصة منذ منتصف هذا القرن بحيث امتدت هذه الاهتمامات إلى المجتمعات التقليدية ذات الحضارات القديمة والتاريخ الطويل في الصين والهند ومصر على سبيل المثال، وكذلك إلى المجتمعات الأكثر تقدما في أوروبا ذاتها كما هو الشأن في الدراسات عن ثقافات البحر المتوسط وبعض دول شمال القارة استلزم إدخال بعض التغييرات في الأساليب والمناهج، ولكنها كلها تغييرات غير جوهرية؛ وهذه نقطة مهمة للغاية، بحيث إن الدراسات الأنثربولوچية لهذه المجتمعات والثقافات لاتزال تحتفظ بالخصائص الجوهرية التي تميز الأنثربولوچيا عن علم الاجتماع مثلا. فالأنثربولوچيون الذين درسوا المجتمعات والتنظيمات التي تنتمي إلى حضارات أكثر تقدما، كانوا ولايزالون إلى حدكبير (يعزلون) منها جماعات محلية متمايزة ويعكفون على دراستها بنفس الطريقة، أي أن التقليد الأنثربولوچي الذي يقضي بدراسة مجتمع (متكامل) ومتمايز وفي عزلة - ولو نسبية - عما حوله ظل قائما إلا بقدر ما يكفي لفهم البناء الاجتماعي من الداخل ومكونات ذلك البناء، والعلاقة المتبادلة بين هذه المكونات. وهذا بالطبع يختلف عن دراسة المجتمعات (الوطنية) أو مجتمع/الدولة أو المجتمعات التي تؤلف نمطا متمايزا مثل المجتمعات الصحراوية؛ فكلها تطلبت بعض التعديلات، وهو الأمر الذي اتبعته أنا نفسي في بعض البحوث الميدانية التي أجريتها - ولاأزال أشرف على بعضها - في مصر. ولكن الأداة الرئيسية في جمع المعلومات كانت طيلة الوقت هي الملاحظة بالمشاركة والمعايشة والتواصل الدائم القوي مع الإقامة الطويلة.

وربما كان أهم التعديلات هو الخروج على مبدأ "مشروع الرجل الواحد". فمن الصعب إن لم يكن من المستحيل دراسة قطاع كبير ومترامي الأطراف مثل المجتمعات الصحراوية في مصر، أو حتى في شمال سيناء أو جنوب سيناء ككل، من خلال باحث واحد مهما طالت مدة إقامته. ولذا كان من الضروري الاعتماد على فريق البحث لدراسة النظم والأنساق الاجتماعية في مثل هذه المناطق الواسعة التي تضم مئات الآلاف من الأشخاص الذين ينتمون إلى جماعات عرقية وقبلية وقرابية مختلفة، على اعتبار أن هذه المجتمعات مجتمعات شديدة التعقيد، على الرغم مما يبدو من بساطتها الظاهرية.

وتعقُّد المجتمع الوطني الكبير يفرض اختيار مجتمعات محلية تمثل النماذج أو الأنماط الاجتماعية الرئيسية في المجتمع وتركيز البحث المتعمق فيها، بحيث تتولى كل مجموعة من فريق البحث دراسة أحد هذه المجتمعات المحلية/النماذج ضمن خطة واحدة متكاملة تطبق على كل هذه "المجتمعات/النماذج". والنماذج الرئيسية في مصر هي: النموذج الصحراوي والريفي والحضري والصناعي أو شبه الصناعي والمجتمعات البينية التي تجمع بين خصائص نموذجين أو أكثر. والواقع أن اتباع هذا الأسلوب في البحث يرجع إلى تاريخ قديم نسبيا، فقد لجأتُ إليه لأول مرة أثناء الدراسة الميدانية في الصحراء الغربية عام ١٩٦٥/١٩٦٦ وكانت بتكليف من مركز البحوث الاجتماعية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، ثم لجأت إليه في المشروع الضخم لدراسة المجتمعات الصحراوية في مصر والذي أُشرف عليه بتكليف من المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية منذ عام ١٩٨٧وكذلك في المشروع البحثي الضخم هو الآخر عن "رؤى العالم في مصر" الذي كلفني

به أيضا المركز القومي عام ١٩٨٩ والذي قطعنا فيه شوطا كبيرا. وتعدد الباحثين الميدانيين لايؤدي إلى أي خلل في الدراسة الأنثربولوچية لأنهم يقومون بجمع المعلومات من خلال دليل عمل محدد يقوم بإعداده المشرف على البحث حسب تصور ذهني معين يتم في إطاره، أيضا، تحليل المعلومات الإثنوجرافية بمعرفة المشرف نفسه. فالمشرف على البحث (وهو يقابل هنا الباحث الفرد في دراسة المجتمعات المحلية الصغيرة) هو الذي يضع التصور العام للبحث ويتولى إعداد دليل العمل الميداني وتحديد الإطار النظري ورسم خطة البحث وكذلك تحديد أسلوب العمل وجمع البيانات إلى جانب تدريب الباحثين قبل إرسالهم لمجتمعات الدراسة ومتابعة أعمالهم بطريقة منهجية منتظمة وتحليل المادة ثم كتابة الدراسة ذاتها. والاستعانة بدليل العمل يختلف اختلافا كبيرا عن استخدام صحيفة الاستبيان العادية المستخدمة في البحوث السوسيولوچية، لأن دليل العمل الذي يضم النقاط الرئيسية التي ينبغي تغطيتها يتيح للباحثين الفرصة لإبراز قدراتهم على البحث الميداني وإجراء المقابلات والحوار مع (الإخباريين)، كما يسمح لهم بهامش عريض من الحرية في تناول تلك الموضوعات التي يضمها دليل العمل، بغير ترتيب مسبق وجامد.

يضاف إلى ذلك صعوبة أو استحالة عزل المجتمع الكبير عن العالم الخارجي على ما يحدث في البحوث الأنثربولوچية التقليدية في المجتمعات البدائية. فالمجتمعات الصحراوية مثلا - فضلا عن المجتمع المصري ككل أو أي مجتمع/دولة آخر - لم تكن أبدا منعزلة عن المحيط الجغرافي الواسع الذي يحيط بها كما أنها كانت دائما - وشأنها في ذلك شأن المجتمعات الكبيرة المعقدة - عرضة للتأثر بالتيارات والاتجاهات الحضارية والثقافية الوافدة من خارج. ومثل هذه العلاقات التي تتعدى الحدود الجغرافية يجب أن تؤخذ دائما في الاعتبار، وبذلك فإن "البعد المكاني" للمجتمع الكبير يتعدى الحدود الجغرافية ويصبح نوعا من البعد "المكاني/الاجتماعي/الثقافي".

وما يقال عن البعد المكاني يصدق على "البعد الزماني" الذي يتعدى حدود الفترة الزمنية التي تستغرقها الدراسة الميدانية، على مايحدث في دراسة المجتمعات البدائية. فالمجتمع الكبير، كما هو الحال في المجتمع الصحراوي في مصر، أو مجتمع/الدولة أو مجتمع/الأمة كما هو شأن المجتمع المصري ككل، له عمق تاريخي لايمكن تجاهله. فالمجتمع المصري بوجه عام، وكذلك كل قطاعاته، مجتمع قديم له حضارة قديمة يمكن أن نردها إلى أصول فرعونية وقبطية وعربية إسلامية، ولاتزال كل قطاعات هذا المجتمع تحتفظ بالكثير من ذلك التراث الثقافي التقليدي العميق إلى جانب معرفتنا بالتاريخ الرسمي المدوّن أو المسجل، ولذا لابد من أن يؤخذ هذا التاريخ في الاعتبار، ليس لأهميته في حد ذاته، فهذا أدخل في اهتمام المؤرخين، ولكن لتعرُّف الدور الذي لعبه هذا التاريخ في تشكيل الأوضاع الاجتماعية الراهنة.

والشيء نفسه يصدق على الأدبيات المتاحة عن المجتمع وعن الأهالي سواء أكانت بيانات رسمية أو كتابات تاريخية أو وثائق تتعلق بمجالات الحياة الأخرى على اختلافها، لأن هذه الكتابات تلقي مزيدا من الضوء على واقع المجتمع والثقافة كما تساعد على إثارة تساؤلات عديدة وجديدة.

والمهم في هذا كله هو أنه بينما يتمسك الباحث الأنثربولوچي في دراسته

للمجتمعات الكبيرة والحديثة والمعقدة بالأساليب البحثية التقليدية أو المألوفة فإنه لايدرس ذلك المجتمع في عزلة عن العالم الخارجي وعن أبعاده التاريخية والجغرافية التي تتعدي حدود الزمان الراهن والمكان الفيزيقي المحدد. فهو هنا يدرس مجتمعا مفتوحا بكل مايقتضيه ذلك المفهوم من الاستعانة بمناهج وأساليب وطرق للبحث تكون مكملة للأداة التقليدية الرئيسية: الملاحظة بالمشاركة، إلى الحدّ الذي قد تفرض عليه مقتضيات البحث الاستعانة بقوائم أسئلة قصيرة ومحددة لجمع بعض المعلومات الرقمية، ولكن ذلك يحدث في العادة في مرحلة متأخرة من الدراسة الميدانية ومن أجل تعزيز التحليل الكيفي فحسب. وإن كان الملاحظ أن بعض الأنثربولوچيين يعتمدون الآن بدرجة أكبر على هذه الأساليب، ويملأون كتاباتهم بالأرقام والجداول والرسومات البيانية وما إليها لإخفاء عجزهم عن التحليل الكيفي العميق للمادة الإثنوجرافية.

نيكولاس هوبكنز: لقد قمت بدراسات عليا في جامعة أكسفورد عندما كانت الأنثروبولوجيا تتمحور حول إفريقيا بشكل أساسي. وبعد ذلك قمت برحلات ودراسات في غرب إفريقيا وشرقها جنوبي الصحراء الإفريقية الكبرى. كيف ترى دلالة دراسة إفريقيا التي تمتد جنوب الصحراء، بالنسبة لمصر؟

أحمد أبو زيد: دراساتي الميدانية في إفريقيا جنوبي الصحراء كانت محدودة بالضرورة. صحيح أنني قمت ببعض البحوث في غرب وشرق السودان وفي الجنوب وبخاصة بين الأزاندي، وكذلك بين بعض القبائل في نيچيريا وسيراليون في غرب إفريقيا، وبعض القبائل في يوغندة وكينيا وفيما كان يعرف باسم تنجانيقا في شرق القارة، ولكن هذه الدراسات لايمكن اعتبارها بحوثا أنثربولوچية ميدانية بالمعنى وبالتحديدات والشروط التي ذكرتها منذ قليل، لأن إقامتي بين أي جماعة قبلية لم تكن تتعدى أسابيع قليلة، كما أن الدراسات كان لها أهداف محددة هي تعرّف إمكانات التنمية في تلك المناطق ودراسة مشروعات التنمية التي تم تنفيذها بالفعل مع تقويمها. ومع ذلك فإن دراسة هذا الموضوع المحدد التي أجريت بتكليف من مكتب العمل الدولي في أوائل الستينات، كانت تتطلب الإحاطة ولو بشكل سريع بالنظم والأنساق الاجتماعية وبكثير من ملامح الثقافة في تلك المجتمعات ولدى القبائل التي اتصلت بها، نظراً للعلاقة القويّة بين هذه النظم ومشروعات التنمية وتأثر تلك المشروعات بأنماط السلوك والقيم السائدة هناك ثم تأثيرها هي ذاتها في الحياة الاجتماعية. ولم تكن هذه البحوث الميدانية هي بداية اهتمامي بالمجتمعات الإفريقية جنوبي الصحراء. فقد سبق لي أن تناولت في إحدى الرسالتين اللتين تقدمت بهما لجامعة أكسفورد موضوع "نظام طبقات العمر Age-Set Systems لدي الشعوب النيلية - الحامية في شرق إفريقيا ولدى البربر في شمال القارة. ولكن هذه البحوث الميدانية فتحت أمامي آفاقا واسعة من المعرفة، فقد وضعتني من الناحية العملية وجها لوجه أمام بعض القبائل الذين كتبت عنهم تلك الرسالة بالاعتماد على المراجع والكتابات المتاحة لي في ذلك الحين وعرفت الكثير مما لم تتعرض له هذه الكتابات؛ كما أنها أثارت لديّ الرغبة القوية الملحة لمواصلة الاهتمام بتلك المنطقة الشاسعة والهامة في إفريقيا والتي لها اتصال وثيق بمصر سواء في

الماضي أو الحاضر. وقد عبر هذا الاهتمام عن نفسه ليس فقط في الكتابات العديدة التي تناولت فيها بعض جوانب الحياة والثقافة في المجتمعات الإفريقية، في تلك المنطقة ولكن أيضا في اهتمام قسم الأنثربولوچيا بجامعة الإسكندرية بتدريس عدد من المقررات عن المجتمعات والثقافات الإفريقية منذ إنشاء ذلك القسم منذ أكثر من عشرين عاما.

لقد حملتني هذه الرحلات إلى منابع نهر النيل وروافده الكبرى وأدركت على الطبيعة أيضا دور ذلك النهر في الاتصال والتواصل الثقافي بين مصر وبقية دول حوض النيل، كما أدركت مدى قوة وفاعلية الجهود المصرية في تطويع النهر وتطبيعه والتحكم فيه من خلال المشروعات التي أسهم فيها الري المصري، وهي جهود تحتاج لمن يدرسها دراسة متعمقة والتعريف بها، كما أنني لمست عن قرب الإمكانات الهائلة المتاحة لتنمية وتطوير تلك المجتمعات بقبائلها البدائية التي كانت - وأعتقد أنها لاتزال إلى حد كبير - تعيش في الغابات في الوقت الذي تنفذ فيه مشروعات لتوليد الكهرباء وإدارة المصانع وتحويل بعض القرى الصغيرة إلى مراكز صناعية هامة كما هو الحال في قرية/مدينة چنچا، أو كما هو الشأن بالنسبة لمنطقة الأزاندي التي قُطعت فيها مساحات كبيرة من الغابات وتحولت إلى أرض زراعية لزراعة القطن وقصب السكر، وإقامة صناعات الغزل والنسيج وعصر زيت بذرة القطن وصناعة الصابون وصناعة السكر وتصدير ذلك تحت سيطرة الإدارة الأوروبية إلى الخارج دون أن يعود على الأهالي أي عائد مادي أو اجتماعي ملموس، باستثناء المشكلات التي نجمت عن هجرة الأيدي العاملة إلى مراكز التصنيع، وتصدع الحياة العائلية وظهور جرائم من نوع جديد، وهي كلها أمور لاأعتقد أن لها مكانا هنا في هذا الحديث. ولكن هنا تحضرني بعض العبارات التي قرأتها منذ سنوات، وهي لأستاذ علم السياسة على المزروعي Ali Mazrui الذي ينتمي بأصوله إلى كينيا، حيث يقول في كتابه **الإفريقيون** *The Africans* وهو يشير إلى النيل كأداة وعامل اتصال وتواصل مامعناه أن نهر النيل لايبدأ في مصر ولكنه ينتهي فيها، فهو ينبع في الأصل من بحيرات يوغندة وإثيوبيا وأنه إذا كان بدون مصر لم تكن لتقوم أي حضارة كبرى في شمال القارة الإفريقية فإنه بدون النيل لما وجدت مصر ذاتها، وعلى ذلك فإنه يمكن القول إن الأهرام وجدت - بمعنى من المعاني -حول بحيرة تانا في إثيوبيا وعند مخرج چنچا من بحيرة ڤيكتوريا في يوغندة. فإفريقيا جنوبي الصحراء هي التي هيأت لقيام ذلك الإنجاز الحضاري الهائل في الشمال الإفريقي.

ولكن على الجانب الآخر، كانت مصر هي طريق ومعبر الحضارات والأديان الكبرى من الشمال إلى افريقيا جنوبي الصحراء. وقد وجد التراكم الثقافي في مصر طريقه إلى إفريقيا جنوبي الصحراء، حيث لايزال يتمثل في بعض النظم الاجتماعية التي سجل عدد من الأنثربولوچيين بعض مظاهرها. وعالم الأنثربولوچيا البريطاني الذي دخل إلى الأنثربولوچيا من دراسة الطب وعلم التشريح (إليوت سميث Elliot Smith) في نظريته الشهيرة عن انتشار الثقافة The Diffusion of Culture يحاول رسم خطوط هجرة التأثيرات الثقافية من مصر إلى أنحاء العالم الأخرى ومنها إفريقيا. وعلى الرغم من المآخذ التي تؤخذ على هذه النظرية التي لاتستند إلى وقائع يقينية في كثير من تفاصيلها إلا أن لها معناها فيما يتصل بالعلاقات بين مَصر وإفريقيا. ويقال إن هناك في مدينة الأقصر مسجداً أقيم فوق كنيسة قديمة وقد أقيمت هي ذاتها فوق معبد مصري قديم مدفون. وهذه "الچيولوچيا الثقافية" - إن صح هنا التعبير - نجد لها ترجمة في الحياة الواقعية في إفريقيا. فنظام

الملك المقدس عند قدماء المصريين يجد له تعبيرا في نظام "الرث Reth" عند الشيلوك كما بيّنَ إيڤانز بريتشارد في محاضرة تذكارية شهيرة لتمجيد ذكري فريزر. وحين جاء الإسلام إلى مصر وأصبح هو الدين المسيطر أو الأساسي تابع مسيرته إلى الجنوب وتحول شمال السودان إلى الإسلام كما أخذ ينتشر في جنوب السودان منذ استقلال الدولة ويجذب إليه أعدادا من سكان الجنوب الذين كانوا تحولوا من الوثنية إلى المسيحية بتأثير الإرساليات التبشيرية. وعند الأزاندي لم يكن غريبا أن أجد في العائلة الواحدة أن الأجيال الثلاثة تتبع على التوالي الوثنية والمسيحية والإسلام ويعيشون معا تحت سقف واحد.والصراع العلني أو الخفي بين المسيحية والإسلام قائم ويستحق الدراسة على أيدي الأنثربولوجيين الأفارقة والمصريين. وليس من شك في أن هجرة أعداد كبيرة من الأقباط المصريين إلى السودان في فترة معينة من تاريخ مصر وتاريخ العلاقات بين مصر والسودان واستيطان هؤلاء الأقباط هناك واندماجهم في المجتمع السوداني هو أمر خليق بالدراسة لمعرفة التأثيرات المتبادلة بين الأهالي وهؤلاء المهاجرين أو الوافدين، والدور الذي يلعبه الأقباط في الحياة الاجتماعية - بالمعنى الواسع للكلمة في السودان. ولكن يقابل ذلك الدور الذي يلعبه رجال الدين الإسلامي، والأزهر بوجه عام، في المجتمعات الإفريقية التي بها سكان مسلمون، خاصة وأن الأزهر يحتل مكانة رفيعة عند هؤلاء المسلمين باعتباره أكبر منارة للإسلام في العالم، وهل يا ترى يتعدى دور المبعوثين من رجال الأزهر إلى إفريقيا المجال الديني إلى المجالات الأخرى التي تساعد على التقارب الاجتماعي والثقافي؟ وأنا أقصر كلامي هنا على المجالين الاجتماعي والثقافي بحكم تخصصي، وإن كان مثل هذا التقارب الذي يقوم على الفهم المتبادل يمكن أن تكون له آثار سياسية واقتصادية بعيدة.

وثمة بعض المنظمات أو المؤسسات الهامة التي تحتاج إلى دراسة تقويمية لمعرفة مدى نجاحها في تحقيق الأهداف التي أنشئت من أجلها، كما هو الشأن مثلا بالنسبة لمنظمة الوحدة الإفريقية أو إتحاد الجامعات الإفريقية الذي مثلتُ جامعة الاسكندرية في بعض اجتماعاته لبعض الوقت والذي لايبدو أن له أثرا فعالاً على الأقل بالقدر الذي كان ينبغي الوصول إليه في مجالات تبادل الأساتذة والطلاب، والأهم من ذلك وضع سياسة قابلة للتنفيذ لتحقيق الفهم المتبادل القائم على الدراسات والبحوث الميدانية التي تشارك في إجرائها مجموعات بحثية مشتركة. وصحيح أننا مثلا نستقبل في قسم الأنثربولوچيا بعض الطلاب القلائل من جنوب السودان ولكن هذه سياسة غير مستمرة أو متصلة. وقد يمكن لمعهد الدراسات الإفريقية التابع لجامعة القاهرة أن يقوم بدور في ذلك وإن كانت توجد دائما مشكلة تمويل مثل هذه البحوث وبخاصة إذا اتبعت فيها أساليب ومناهج البحث الأنثربولوچي التي تستغرق فترات طويلة من الزمن.

عبد الحميد حواس: تتشكل الأنثروبولوجيا في الأذهان باعتبارها التخصص الذي تفرّع عن علم الاجتماع وواكب المد الاستعماري واعتمد على ملاحظات الرحالة والتجار والمبشرين. والمفترض أن الأنثروبولوجيا تجاوزت مشكلات هذه النشأة لتصبح علماً للإنسان بالمعنى الواسع والدقيق. بوصفك مواطناً عربياً من مصر وبوصفك إفريقياً من العالم الثالث، كيف ترى مسيرتك في هذا التحول وإسهامك في رؤية متحررة لهذا العلم؟

أحمد أبو زيد: استفادة الحكومات الاستعمارية من الأنثربولوجيا لا تعني بالضرورة أن الأنثربولوجيا قامت في الأصل لخدمة الاستعمار. والأمر هنا يشبه المقولة الأخرى من أن الاستشراق أيضا علم استعماري نشأ لتمكين الدول الاستعمارية من فهم وحكم الدول الشرقية الخاضعة لتلك القوى الاستعمارية. وهذا لايمنع بالطبع من الاعتراف والتسليم بأن وجود الاستعمار في المجتمعات القبلية (البدائية) كان أحد العوامل التي أسهمت في إثارة الاهتمام بهذه المجتمعات وتشجيع دراستها، ومن أن تفيد القوى الاستعمارية من هذه الدراسات في حكم المستعمرات في إفريقيا وغيرها. بل إن هذه الحكومات ذهبت في ذلك إلى حد تعيين "أنثربولوجيين" رسميين لدراسة المشكلات التي تهم تلك الحكومات وتساعد على التمكين من الحكم وإدارة المستعمرات. وقد عمل عدد من كبار الأنثربولوچيين البريطانيين كأنثربولوچيين حكوميين للإدارة البريطانية في السودان أيام ما يسمى بالحكم الثنائي للسودان، ومن هؤلاء العلماء الكبار سليجمان وإيڤانز پريتشارد ونادل وجودفري لينهارت. بل إن عدداً كبيرا من رجال الإدارة البريطانيين (مثلا) في المستعمرات كانوا يتلقون دراسات خاصة في الأنثربولوچيا كل عام في جامعتي أكسفورد وكيمبردج. والأكثر من ذلك أن بعض رجال الدين المسيحي الذين كانوا يعدون أنفسهم للالتحاق بالإرساليات التبشيرية في إفريقيا كانوا يحصلون قبل ذهابهم على بعض الدرجات العلمية العليا في الأنثربولوچيا حتى يستطيعوا فهم (العقلية) والقيم البدائية ويسترشدوا بتلك المعرفة في تحديد أسلوب التعامل مع هؤلاء (البدائيين) ومن ثم تحويلهم إلى المسيحية. بل إن بعض علماء الأنثربولوچيا كانوا يعملون، وبخاصة في وقت الأزمات السياسية وفي وقت الحرب، في أجهزة المخابرات في حكوماتهم. وثمة قول شائع من أن الأنثربولوچيين هم أصلح الناس للاشتغال بالجاسوسية وذلك بحكم تدريبهم على الاختلاط بالأهالي وإقامة العلاقات الحميمة وجمع المعلومات الدقيقة والتفصيلية ... هذه كلها أمور معروفة، ولكنني لا أرى فيها مايسيء إلى الأنثربولوچيا كعلم أو تخصص أكاديمي إلا بقدر مايسيء إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما مثلا إلى علم الفيزياء النووية. فالأنثربولوچيا من حيث هي علم وتخصص أكاديمي لها هدف معين ومحدد، وهو رصد ومعرفة ودراسة النظم الاجتماعية والأنماط الثقافية في مختلف أشكال المجتمعات الإنسانية وذلك بقصد فهم طبيعة الإنسان في ذاته. أما مجالات الإفادة العملية من هذا العلم فإنها مسألة تأتي في مرحلة تالية ولاتنعكس على ماهية العلم ذاته كعلم.

ومع ذلك قد اختلفت الأوضاع اختلافا جوهريا وبخاصة منذ الستينيات بعد أن نالت معظم المستعمرات - في أفريقيا مثلا - استقلالها، والأهم من ذلك بعد ظهور أنثربولوچيين وطنيين أو محليين ينتمون إلى تلك المجتمعات ذاتها، التي كان العلماء الغربيون ينفردون بدراستها. فقد بدأ هؤلاء الأنثربولوچيون يدرسون مجتمعاتهم وثقافاتهم من زاوية مختلفة وبنظرة جديدة ويهتمون بموضوعات لم يكن العلماء الغربيون يأخذونها في اعتبارهم، أو على الأقل لايعطونها الأولوية في اهتماماتهم. وهي موضوعات تتصل ليس فقط برصد الحاضر ولكن بتقويمه في ضوء المؤثرات الخارجية السياسية والاقتصادية والثقافية ووطأة الحضارة الغربية وأهداف القوى الاستعمارية، مع الأخذ في الاعتبار أيضا التراث الثقافي الوطني الطويل، حتى وإن كان مجرد تراث شفاهي غير مكتوب، والحركات الإحيائية التي تهدف إلى إحياء ذلك التراث والاعتزاز به وإيقاظ روح الانتماء إليه، والاهتمام بالمشكلات

الأساسية والعاجلة التي يعاني منها المجتمع وأساليب التغلب عليها مع النظرة إلى مستقبل المجتمع وبالتالي إمكانات التنمية الاقتصادية والاجتماعية والبشرية. والروح التي تغلب على هذه الاتجاهات هي روح الفهم والتعاطف مع المجتمع والثقافة اللذين ينتمي إليهما الباحث مع عدم التنكر للموضوعية في البحث والالتزام بالأساليب والمناهج الأنثربولوچية المقررة والمستقرة، ولكن مع الخروج من الحيِّز الضيق زمانيا ومكانيا الذي وضع فيه العلماء الغربيون أنفسَهم حين قصروا جهودهم على دراسة مجتمعات صغيرة محددة مكانيا وفي فترة زمنية محددة أيضا هي المدة التي يمضيها الباحث في مجتمع الدراسة. وبدلا من ذلك فإن أنظار الباحثين الوطنيين تمتد في المكان إلى خارج الحدود الجغرافية للجماعات المحلية إلى المجتمع الوطني أو حتى المجتمع القومي الكبير وما وراءه، كما تمتد في الزمان إلى خارج فترة الدراسة الميدانية الفعلية بحيث تأخذ التاريخ الماضي، كما تأخذ إمكانات المستقبل في الاعتبار. ولذا فإنه يمكن القول إن نظرة الأنثربولوچيين الوطنيين نظرة أكثر ديناميكية من نظرة أغلب الأنثربولوچيين الغربيين، التي كان يغلب عليها الطابع الاستقراري أو الاستاتيكي.

وهذا هو الاتجاه الغالب على الأنثربولوچيا الآن في مصر، لو أخذنا مصر كمثال. ففي بحث رؤى العالم كانت خطة البحث من الشمول بحيث تغطي موضوعات مثل النظرة إلى الذات والنظرة إلى الطبيعة أو الكون الفيزيقي والنظرة إلى المكان والنظرة إلى الزمان والنظرة إلى العرب والعالم العربي، والنظرة إلى الغرب، وإلى الدين وعالم الغيبيات، وتقويم السياسة الثقافية، والنظرة إلى الإبداع الفكري والأدبي والفني، ثم رصد العلاقات بين الإنسان والمجتمع في مصر ونظرة المصريين إلى أنفسهم وهل يعتبرون أنفسهم (مصريين) أم عربا أم مسلمين ... إلى غير ذلك من الأبعاد الاجتماعية والثقافية، بهدف تحديد مقومات الإنسان المصري وخصائص المجتمع المصري من واقع نظره وأفكار وآراء وأحكام الناس أنفسهم لتحديد مقومات الوحدة الوطنية في آخر الأمر. ومثل هذه الموضوعات التي تتطلب التعمق في الدراسة والفهم مع (التعاطف) تحتاج إلى جهود الباحثين الوطنيين الذين ينتمون إلى المجتمع والثقافة موضوع الدراسة. وهذا مثال واحد ولكنني أعتقد أنه يكفي لتوضيح ما أريد أن أقول.

ولكن هذا لايعني أن كل هذه الاتجاهات التي تحررت إلى حد كبير من القيود التقليدية قد أفلحت، حتى الآن على الأقل، في ظهور مدارس أنثربولوچية مستقلة ومتمايزة كل التمايز عن المدارس الغربية. فلازال الأنثربولوچيون في العالم الثالث على العموم يتبعون بدرجات متفاوتة من الارتباط أو (التبعية) لمدارس واتجاهات الأنثربولوجيا في الغرب، نتيجة للتأثير المكثف الطويل الذي خضعوا له بحكم التعليم، وليس في هذا أبدا ما يضير أو ما يعيب مادام هؤلاء الأنثربولوچيون يحاولون الإضافة والإسهام في التراث الأنثربولوچي من واقع تاريخهم وتراثهم وتجاربهم الخاصة.

عبد الحميد حواس: تمّ تكوينك كباحث في سياق الأنثروبولوجيا البريطانية حيث درستَ مع المفكر ايفانز بريتشارد الذي عمل أستاذاً في جامعة الإسكندرية. وقد كتب ايفانز بريتشارد عن الأزاندي والنوير والسنوسية، وعمل في قطرين إفريقيين عربيين: ليبيا والسودان. كيف

ترى اثر هذا التكوين العلمي على منهجك؟ وهل حاولت صياغة منهج يخرج على عالم ايفانز بريتشارد؟ أيمكن أن نرجع تأخرك النسبي في تقديم البنيوية إلى سطوة المنهج الوظيفي ومفاهيمه في مرحلة تكوينك؟ هل ترى إمكانية وملامح مدرسة عربية متميزة في الدراسات الأنثروبولوجية؟

أحمد أبو زيد: أود أن أوضح منذ البداية بعض الحقائق العامة المتعلقة بتكويني العلمي وإعدادي المهني أيضا.

الأمر الأول هو أنني إذا كنت قد تأخرت نسبيا في تقديم البنيوية - كما تقول - فإن ذلك لايعني أبداً أنني عرفت البنيوية - أو البنائية كما أحب تسميتها - في مرحلة متأخرة. صحيح أنني درست في أكسفورد وخضعت لتأثير المدرسة البريطانية في الأنثرپولوچيا الاجتماعية وتأثير إيڤانز پريتشارد بالذات وتأثرت بتحليله للنظم السياسية والقرابية عند النوير في تحليلي للنظم والأنساق الاجتماعية في الواحات الخارجة - وهو موضوع رسالتي للدكتوراه - ولكنني كنت على معرفة وثيقة بالبنائية خلال ذلك. فقد درست كتاب ليڤي ستروس عن **الأبنية الأولية للقرابة** بمجرد ظهوره بالفرنسية وكنت حينئذ طالبا بأكسفورد. ثم تابعت قراءتي لأعمال ليڤي ستروس وبخاصة بعد أن جاء إلى أكسفورد أثناء وجودي هناك وقدم حلقة بحث (سمينار) شرح فيه منهجه البنائي في تحليل الأساطير وأشار بالذات إلى أسطورة أوديپوس. وقد لصق ذلك بذهني طيلة هذه السنين حتى قدمتها أخيرا في كتابي **المدخل إلى البنائية**. وقد قمت بتدريس البنائية في بعض السنوات بعد إنشاء قسم الأنثرپولوچيا، كما أسندت إلى إحدى تلميذاتي بالدراسات العليا (وهي تشغل الأن وظيفة مدرس بالقسم) دراسة "نظرية ليڤي ستروس في القرابة" لتكون موضوع رسالتها للماچستير. كذلك قمت منذ السبعينيات بكتابة سلسلة من الدراسات في مجلة **عالم الفكر** وسلسلة من المقالات القصيرة في مجلة **العربي** للتعريف بمفكري البنائية. فالاهتمام إذن قديم.

الأمر الثاني هو أنه على الرغم من تأثري الذي لا شك فيه بالبنائية الوظيفية في المدرسة البريطانية وبإيڤانز پريتشارد بوجه خاص واتباعي منهجه في تحليل الأنساق والنظم الاجتماعية والبناء الاجتماعي فإن دراستي لهذا الموضوع في الواحات الخارجة كانت في ضوء نظرية فرديناند تونييس Ferdinand Tonnies عن *"الجماعة المحلية والمجتمع* Gemeinschaft und Gesellschaft". بل إنني أنا الذي قدمت تونييس إلى معهد الأنثرپولوچيا الاجتماعية الذي كنت أدرس فيه، وذلك من خلال حلقة بحث قدمتها ضمن سلسلة من الاجتماعات حول "النظريات الاجتماعية الكبرى" وقد قرأت الكتاب في ترجمته الفرنسية في مصر قبل أن أذهب إلى بريطانيا بسنوات وتأثرت بنظريته ولا أزال أعتمد عليها إلى حد كبير، في تحليلي للتغير الاجتماعي. وكان استخدام هذه النظرية في التحليل يعتبر خروجا على موقف الأستاذ ولكنني لم أجد سوى القبول والتشجيع.

الأمر الثالث هو أنني لاأرى أي تعارض في الانتقال من البنائية الوظيفية إلى البنيوية أو البنائية الفرنسية لدي ليڤي ستروس، بل إن هذا أمر طبيعي يتعلق بالتطور الفكري للباحث الأنثرپولوچي نفسه (أو لبعض الباحثين على الأقل) وبموضوع الدراسة ذاته.

فلقد تأثرت في المحل الأول بالفكر السوسيولوجي الفرنسي ثم بالفكر الأنثربولوچي البريطاني، وأستطيع أن أقول إن تأثري بهما كان ولايزال على نفس المستوى، ولذا فالجمع بينهما أمر طبيعي في حالتي. وأنا أعتقد كما يعتقد الكثيرون غيري، أن ليڤي ستروس في دراسته للأساطير هو امتداد لسير چيمس فريزر، بينما على الجانب الآخر فإن رادكليف براون هو امتداد بشكل من الأشكال لإميل دوركايم، كما أن التبادل الفكري كان قائما وفعالا بين مالينوڤسكي ومارسيل موس. ومن هنا فليس ثمة غرابة في أن يظهر تأثير المدرسة البريطانية عن البناء والوظيفة في دراستي الميدانية للأنساق والنظم الاجتماعية للمجتمعات الصحراوية التي ظهر منها الكتاب الأول عن شمال سيناء، بينما يظهر تأثير البنائية الفرنسية في دراستي الحالية عن رؤى العالم. فأنا أعتقد - وقد يكون ذلك محل نقاش - أن البنائية الوظيفية أكثر ملاءمة لتحليل النظم الاجتماعية، بينما البنائية الفرنسية أو بنائية ليڤي ستروس أقرب في طبيعتها ونظرتها ومنهجها التحليلي إلى دراسة الأنماط الثقافية التي تحتاج إلى قدرة أعلى على التجريد. وعلى العموم فإن البنائية تتطلب درجة أكبر من النضوج الفكري واتساع الأفق والاهتمام بموضوعات تتجاوز الأنساق والنظم والعلاقات الاجتماعية كما تتطلب النظرة الفلسفية الأكثر شمولا وتجريدا.

وقد يمثل هذا كله (انحرافا) عن - ولكن ليس (خروجا) - على تعاليم الأستاذ ومنهجه. ويرجع هذا الانحراف إلى حد كبير إلى اختلاف التجربة الميدانية. فالمجتمع العربي الإسلامي الذي أعيش فيه وأقوم فيه ببحوثي الميدانية يختلف بتاريخه الطويل وتراثه الثقافي العميق وتنوع ثقافاته الفرعية وتعدد الأصول العرقية لأي شعب من شعوبه واتصالاته وانفتاحه على العالم الخارجي عن مجتمع النوير أو الشيلوك أو الأزاندي أو غير ذلك من المجتمعات الإفريقية القبلية المنعزلة ذات التاريخ الضحل والعلاقات المحدودة التي درسها إيڤانز پريتشارد، كما أن اهتمامات إيڤانز پريتشارد كانت دائما موجهة نحو رصد وتحليل الواقع المحسوس الملموس الذي عايشه، ولذا جاءت دراساته استاتيكية كما هو شأن الدراسات الوظيفية بوجه عام، على الرغم من أنه جاء إلى الأنثربولوچيا منَ التخصص في التاريخ قبل أن يخضع لتأثير مالينوڤسكي. وحتى حين درس السنوسية في برقة كان هناك فصل تام وقاطع بين عرضه لتاريخ الدعوة ودراسته للبناء القبلي وبناء الزوايا السنوسية. وكانت تجربتي بين القبائل الإفريقية تدور حول دراسة هذه القبائل والجماعات القبلية في حالة (التغير) التي تخضع لها نتيجة لتنفيذ مشروعات التنمية ونتيجة لاستقلالها عن القوى الاستعمارية وماترتب على ذلك من إعادتها النظر في شئونها السياسية والاقتصادية، أي أن دراستي لهذه الجماعات القبلية كانت من منظور التغير، وفي الأبعاد "الدينامیكية" للتنظيمات الاجتماعية الجديدة. وحتى حين ذهبت لدراسة الأزاندي، كان اهتمامي موجها بالضرورة ،وبحكم الأوضاع السائدة هناك في ذلك الحين بالتغيرات السريعة التي تحدث في المجتمع بعد استقلال السودان، بينما كانت دراسته هو الرائدة تدور حول الشعوذة والعرافة والسحر، وكانت بالضرورة أيضا دراسة استاتيكية. وكما ذكرت فإنني كنت أدرس هذا كله في ضوء نظرية تونييس بعد تطويعها بما يتلاءم مع المجتمع المصري من ناحية، والمجتمعات العربية والإسلامية (إيران) التي قمت فيها ببعض الدراسات الميدانية من الناحية الأخرى.

ولكن هل يعني مثل هذا (الانحراف) بداية ظهور أو إمكانية قيام مدرسة عربية متميزة في الأنثربولوچيا كما تقول في سؤالك؟ إن قيام مدرسة لايتم بقرار فردي أو

جماعي، وإنما يتم نتيجة تراكم خبرات ميدانية ودراسات نظرية نقدية على فترة طويلة من الزمن. وأعتقد أن هناك إمكانية لقيام مثل هذه المدرسة على أيدي الأجيال الشابة التي نؤهلها الآن للعمل في المجال الأنثربولوچي، سواء في البحث الميداني أو في النظرية الأنثربولوچية. فهذه الأجيال تتعرض الآن في إعدادها لمدارس الفكر الأنثربولوچي والسوسيولوچي المختلفة والمتنوعة بدرجة أكبر مما تعرض له معظم المشتغلين الآن بالأنثربولوچيا الذين تكاد خبرتهم تنحصر في مدرسة واحدة لايكادون يخرجون عنها. ثم إن هناك الآن التوجه السليم نحو دراسة التراث العربي الإسلامي المتمثل في الكتابات الاجتماعية والفلسفية المتنوعة، والإفادة منها في تحليل المعلومات الإثنوجرافية التي يتم جمعها من الدراسات الميدانية، في الوقت الذي يكاد معظم المشتغلين الآن بالأنثربولوچيا يحصرون أنفسهم في ابن خلدون. فمثل هذا التنوع بالإضافة إلى إثارة تساؤلات جديدة ودراسة موضوعات جديدة أيضا غير تلك التي حبست الأنثربولوچيا الغربية نفسها فيها هو الكفيل بظهور مدرسة عربية متميزة في الدراسات الأنثربولوچية.

عبد الحميد حواس: لب المكتسب من الدرس الأنثروبولوجي، وخاصة في إطار الرؤية الوظيفية، هو نسبية التراكيب والبنى الاجتماعية والثقافية، وتساند الأنساق الاقتصادية منها والسياسية والاجتماعية وغير ذلك من أنساق. ألا ترى أن هذه النسبية وهذا التوازن يؤديان إلى تثبيت التركيب الاجتماعي لا خلخلته؟ وأن هذا ينطوي على قيم محافظة أكثر منها راديكالية؟ ألا ترى في هذا خطراً يجعل من البحث الميداني أداة تثبيت تخدم القائم، إن لم يكن الرجعي، عوضاً عن أن تكون أداة تخدم الصيرورة والتحول؟

أحمد أبو زيد: لاشك في أن المدخل البنائي الوظيفي كما يطبق في البحوث الأنثربولوچية، وبخاصة تلك التي تجري في المجتمعات (البدائية)، يخدم الوضع القائم ويعبر عنه ويرصده بدقة وإن كنت لا أذهب إلى حد القول إن تلك البحوث تؤدي بالضرورة إلى تثبيت ذلك الوضع (الرجعي) حسب التعبير الوارد في السؤال. ويجب ألا ننسى هنا ماسبق أن ذكرناه من أن نشأة الأنثربولوچيا كانت في دراسة مجتمعات (بدائية) منعزلة وليس لها تاريخ معروف كما أنها بطيئة التغير بحيث لاتسمح الفترة الزمنية المحددة للدراسة برصد التغيرات. ومع ذلك فإن ثمة بعض الصدق فيما ورد في السؤال، ولكي نفهم ذلك لا بدّ من الرجوع إلى تاريخ علم الاجتماع الأوروبي، وبخاصة الفرنسي، الذي له تأثيرات قوية في التوجهات السائدة في الأنثربولوچيا وتعرّف الظروف العامة التي لابست ظهور النظريات والمدارس المختلفة، والأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي ساعدت على قيام مذاهب، بل وإيديولوچيات معينة تكمن وراء تلك المدارس؛ أي أن نظريات علم الاجتماع، وبالتالي الأنثربولوچيا، لها أبعاد إيديولوچية لايمكن إغفالها أو إنكارها، دون أن يعني ذلك في الوقت ذاته إنكار أن خبرة الباحث وتجربته الميدانية في مجال الدراسات الأنثربولوچية لهما أثر كبير في تحديد موقفه وتكوين آرائه وانتهاجه نهجا معينا في الدراسة والتحليل، وهو ماسبق أيضا الإشارة إليه حين تعرضنا للكلام عن الخبرة الميدانية في المجتمع البدائي المنعزل والمجتمع التقليدي الأكثر تقدما واتصالا بالعالم الخارجي والذي يتمتع بتاريخ وتراث عميقين.

ونحن نعرف أن علم الاجتماع نشأ نتيجة للأزمات الاجتماعية التي تعرض لها المجتمع التقليدي في أوروبا في القرن التاسع عشر، وأن هذه الأزمات دفعت المفكرين إلى البحث في أسس المجتمع الإنساني والقواعد والمبادئ التي يقوم عليها. وقد أدى هذا البحث إلى ظهور إيديولوچيات متعارضة تأثر بها العلماء الرواد في علم الاجتماع، وذلك على الرغم من كل مايقال عن موضوعية البحث الاجتماعي. بل إننا نستطيع أن نرد أسباب هذه الأزمات الاجتماعية والفكرية إلى فلاسفة عصر التنوير الذين مهدت أفكارهم الناقدة لقيام حركات التحرر الفكري والاجتماعي والسياسي في القرن التاسع عشر، وتأثير هذه الأفكار في العلوم الإنسانية من ناحية وقيام تيارات فكرية معارضة ومناوئة لتلك الأفكار التحررية من الناحية الأخرى على مايظهر في المدرسة الفرنسية بوجه خاص، وإن لم يسلم من اتخاذ هذا الموقف المعارض بعض علماء الاجتماع الألمان والبريطانيين والإيطاليين. فبينما كان مفكرو عصر التنوير يرون ضرورة تغيير النظم السياسية والدينية والاجتماعية والأخلاقية التي لا تتفق مع أحكام العقل وتتعارض بالتالي مع طبيعة الإنسان وتقف عقبة في سبيل تقدمه وارتقائه واستبدال نظم وأوضاع جديدة بتلك النظم التي تبدو للعقل غير منطقية، وقف عدد آخر من العلماء، وبخاصة في فرنسا موقف المعارضة أو حتى الرفض القاطع من كل ما تمثله فلسفة التنوير وما تمخضت عنه من نتائج تمثلت في ظهور عدد من الإيديولوچيات الجديدة كالليبرالية والاشتراكية التي تؤمن بوجود علاقة قوية بين العقل والحرية، والماركسية التي كانت تنادي بضرورة توعية الطبقات العاملة بمكانتها في المجتمع وإثارة الوعي أو الشعور الطبقي الرشيد لديها. فالاتجاهات المعارضة لفلسفة التنوير ورسالتها كانت ترى على العكس من ذلك أن رسالة الفكر الأساسية هي محاولة استرداد أو استرجاع الأوضاع القديمة، و(ترميم) البناء الاجتماعي الذي تصدع بفعل تك الدعوات المتحررة التي تشجع على قيام النزعات الفردية التي تؤدي - في نظرهم - في آخر الأمر إلى إشاعة القلق والاغتراب عن المجتمع وهدم الروابط والعلاقات الاجتماعية المتوارثة. وأصحاب هذه الاتجاهات المعارضة لفلسفة التنوير وما ترتب عليها من إيديولوچيات يمثلون الفريق (المحافظ) في علم الاجتماع والأنثربولوچيا، وهم ينظرون إلى المجتمع على أنه يؤلف وحدة عضوية وأنه ليس مجرد تجمّع للأفراد الذين يمكنهم حين يريدون خلق نظام جديد حسب تصورات أو خطط يعكفون على رسمها ... وبقول آخر، فإن هؤلاء العلماء المحافظين يرون أن النظم الاجتماعية لايمكن أن تقوم بالمجهود الفردي لأنها تنشأ خلال الزمن وعبر التاريخ الطويل، وأن المجتمع يعتبر على هذا الأساس أهم من الفرد الذي لايمكن أن يكون له كيان بدون مجتمع. وقد وجدت آراء هؤلاء المفكرين المحافظين طريقها إلى أوجيست كونت والمدرسة الفرنسية في علم الاجتماع وإلى الأنثربولوچيا الاجتماعية البريطانية التي تمثل المدخل البنائي الوظيفي (المحافظ) أصدق تمثيل.

وعلى ذلك فإنه يمكن القول - على الأقل ضمن حدود معينة - إن موقف علم الاجتماع الفرنسي والأنثربولوچيا البريطانية التي تتبع المدخل البنائي الوظيفي إنما ظهر كرد فعل لآراء فلاسفة التنوير وما أدت إليه هذه الآراء من حركات التحرر الفكري والسياسي والاقتصادي. بل إنه يمكن حتى القول إن هذا الموقف كان - إلى حدّ ما أيضا - نوعا من رد الفعل للماركسية بالذات. وهناك عبارة مشهورة تتردد بهذه المناسبة وهي أن كبار علماء الاجتماع مثل دوركايم وماكس ڤيبر وباريتو كانوا يكتبون وأمامهم شبح كارل ماركس،

بمعنى أن أفكارهم هي نوع من المناظرة مع كارل ماركس، أو مع شبحه على الأصح. والواقع أن هذا يمكن أن يصدق على أوجيست كونت نفسه. فعلى الرغم من أنه كان يميز بين الاستاتيكا الاجتماعية والديناميكا الاجتماعية فإنه كان يرى أن الاستاتيكا تمثل المجتمع في حالته الطبيعية والمثالية معا وأن الشكل الطبيعي للمجتمع هو الشكل الاستقراري، وأنه إذا كان المجتمع يتغير فإن الهدف النهائي من ذلك التغير هو تحقيق ذلك الاستقرار الذي لا يمكن الوصول إليه عن طريق الصراع بين الطبقات، لأن الصراع حالة غير طبيعية وأنه لابد من القضاء عليه لصالح المجتمع، وذلك عن طريق توفير الخير والرخاء لكل الطبقات.

وهذا يكفي. فلقد سبق أن كتبتُ كثيرا في هذا الموضوع منذ أكثر من ربع قرن، كما كتب فيه الكثيرون في الخارج. ولكن ما أريد أن أقوله هنا هو أن وراء النظريات المختلفة في علم الاجتماع والأنثربولوچيا توجد إيديولوچيات توجه هذه النظريات. وفي ضوء الإيديولوچيا التي تؤثر في المدخل البنائي الوظيفي في الأنثربولوچيا تعتبر فكرة التوازن الاجتماعي هي أساس قيام المجتمع الإنساني، وأنه بدون تحقيق هذا التوازن يستحيل استمرار المجتمع في الوجود. أي أن المسألة ليست مسألة تعمّد العمل على تثبيت الأوضاع القائمة في المجتمع، أو حتى إنكار الصراع أو احتمال التغير والتغيير، وإنما المسألة تتعلق باستمرار المجتمع في الوجود، وأن هذا الاستمرار لايمكن أن يتحقق باستمرار الصراع دون أن يبلغ هذا الصراع منتهاه وهو التوازن بين قوي المجتمع، حتى وإن تولّد عن هذه الحالة من التوازن صراع من نوع جديد ينتهي بدوره إلى توازن وهكذا.

فاهتمام المدخل البنائي الوظيفي في الأنثربولوچيا ناجم إذن عن هذا الموقف الإيديولوچي بقدر ماهو ناجم عن نفس التجربة الميدانية في المجتمع البدائي الذي يبدو (ساكنا)، ولكن وراء هذا السكون يوجد صراع وبخاصة على المستوى السياسي الذي يتمثل في الإغارات المتبادلة، وعداوات الدم، وهي أمور عالجها إيفانز بريتشارد باقتدار في كتابه **عن النوير** *The Nuer*.

كما أنني عالجت هذه المسألة أيضا في دراستي الميدانية عن الثأر في إحدى قرى الصعيد وذلك حين تكلمت عما أسميته في ذلك الحين باسم "منطق الثأر"، والصراع في ذلك المجتمع ليس بين الطبقات بل بين العائلات المتنافسة على المكانة السياسية والاقتصادية، وكيف أن ذلك الصراع الذي يؤدي إلى القتل يترتب عليه اختلال التوازن بين العائلات ودخول المجتمع المحلي كله في دوامة من الصراع والنزاع تنتهي تلقائيا بمجرد تعادل القتلى بين الأطراف المتنازعة، ليس من حيث العدد بل وأيضا من حيث المكانة الاجتماعية والجهود المبذولة لتغيير هذه الأوضاع عن طريق تغيير نمط الحياة الاجتماعية والاقتصادية ككل.

بل إننا يمكننا أن نرد هذا المدخل البنائي الوظيفي واهتمامه بالبعد الاستقراري في المجتمع إلى أن هذا المدخل والمدرسة الوظيفية البريطانية بشكل عام (مع استثناءات قليلة) تعتبران الأنثربولوچيا علما Science ولاتدخل في مجال الإنسانيات Humanities، وأنها تطبق قواعد ومناهج العلم بكل دقائقها. والتاريخ لايلعب دوراً في العلوم الطبيعية. وبصرف النظر عن دعاوي (الرجعية) أو (الاتجاهات المحافظة) أو (النزعات التقدمية) أو (الراديكالية) أو الاتجاهات (النقدية) فإن الأمر يتعلق إلى حد كبير بنوع وطبيعة

المجتمع والمشكلات التي يراد دراستها، وهل الباحث يدرس المجتمع باعتباره بناءً Structure أو على أنه عملية Process.

وليس هناك مايمنع الباحث الأنثربولوچي البنائي الوظيفي من أن يجمع بين دراسة المجتمع كبناء وكعملية في نفس الوقت. وقد سبق أن ذكرت دراسة إيڤانز پريتشارد للسنوسية في برقة، إذ كان لزاما عليه أن يعرض للتاريخ الليبي واحتلال إيطاليا لذلك المجتمع وظهور حركات المقاومة والدور الذي قام به السنوسي في ذلك وظهور الزوايا السنوسية كأحد مظاهر المقاومة وتماسك الشعب الليبي، وهو في هذا كله يأخذ في الاعتبار العوامل الجغرافية والتاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية ويبين ما بينها من تفاعل وتساند (وظيفي) قبل أن يدرس (بناء) الطريقة الصوفية ذاتها دراسة وظيفية (استاتيكية). بل إنني أنا نفسي حين ذهبت إلى الأزاندي في الستينات فرضَت عليَّ الأوضاع السائدة في ذلك المجتمع (البدائي) أن آخذ البعد التاريخي - على ضحولته النسبية - في الاعتبار. فالدراسة التي لم تستغرق سوى أسابيع قليلة كانت موجهة نحو تقويم مشروع بدأته إدارة الحكم الثنائي في العشرينيات وكان لابد لدراسة المشروع وفهم أبعاده من أن أدرس الأوضاع التي كانت سائدة في السودان الجنوبي في تلك الفترة بل وما قبلها، والظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية بل والنوايا الاستعمارية التي كانت تختفي وراء المشروع، وعملية التخطيط والتنفيذ والتغيرات التي طرأت على المجتمع، نتيجة تنفيذ المشروع، على المستوى الاجتماعي والاقتصادي والسياسي؛ وذلك كله على الرغم من كل مايقال من أن الدراسات الأنثربولوچية الوظيفية وبخاصة في المجتمع (البدائي) هي بالضرورة دراسات استاتيكية تهدف إلى (تثبيت) الأوضاع القائمة.

فالاستاتيكية والديناميكية في البحوث الأنثربولوچية الوظيفية أمران نسبيان يتوقف تطبيقهما معاً، أو تطبيق إحداهما دون الأخرى، على نوع المجتمع أو الجماعة أو النسق أو النظام موضوع الدراسة وعلى النقطة المحورية التي تدور حولها الدراسة والأهداف التي تهدف إليها.

دونالد كول وثريا التركي: لقد قمت ببحوث ميدانية في مجال الأنثروبولوجيا قبل أكثر من ثلاثين عاماً في المنطقة الساحلية من الشمال الغربي لمصر التي تشكل جزءاً من الصحراء الغربية. وقد وثّقت وحلّلت في عملك تحول مرسى مطروح إلى مدينة عصرية، كما ركّزت على تسكين البدو الرحل، وإدخال "برنامج الغذاء العالمي" لعنصر المعونة في الغذاء والعلف، وإنشاء الدولة لجمعيات تعاونية محلية بين البدو. وقد رصدت حينذاك مشاكل متعددة، منها فشل المسئولين في شرح أهداف الحركة التعاونية شرحاً وافياً للبدو (مما جعل بعضهم يظن أن "التعاونية" تعني "المعونة")، وفشل برامج التنمية في إشراك الشباب المثقف من البدو في صنع القرار في المنطقة. كيف تقيّم التحولات التي تمت في الساحل الشمالي الغربي منذ ١٩٨٥ مقارنةً بالتحولات التي قامت بالستينيات؟

أحمد أبو زيد: موقف الدولة في مصر من الجماعات البدوية في الصحاري المصرية لم يكن

في معظم الأحيان موقفا متعاطفا مع متطلباتهم واحتياجاتهم؛ بل إنه كثيرا ماكان يقوم على عدم الفهم أو حتى عدم الرغبة في الفهم، ولذا فإن الدولة أهملت الصحاري وسكانها خلال فترات طويلة من الزمن، وأخضعتهما للإدارة العسكرية لدرجة أن الناس في تلك الصحاري كانوا يفرقون بينهم وبين (المصريين)، أي سكان الوادي، كما أن دخول (المصريين) إلى المناطق الصحراوية كان يتطلب، حتى وقت قريب جدا، ضرورة الحصول على (تصريح) رسمي بذلك من الأجهزة المشرفة على المناطق الحدودية. وأنا نفسي اضطررت لاستخراج ذلك التصريح من مصلحة الحدود في الخمسينيات حين أردت دراسة الواحات الخارجة لرسالتي للدكتوراه. وعلى الرغم من أنه كان هناك دائما نوع من الإدراك والوعي بأن الصحراء بوجه عام ستكون هي المتنفس الوحيد للزيادة السكانية الرهيبة التي تهدد الحياة السليمة في مصر، فإن هذه الصحاري لم تلق إلا أخيرا جدا ماتحتاج إليه من عناية ومن مشروعات التنمية. بل إن مشروعات التنمية ذاتها كانت ترمي في المحل الأول إلى القضاء على البداوة كأسلوب للحياة، باعتبار البداوة رمزا للتخلف، كما أن البدو يمثلون تهديدا للحياة الآمنة في مصر كلها لاشتغالهم بالتهريب بأنواعه وبالتجسس في بعض الأحيان فضلا عن أنهم لايدينون بالولاء - حسب بعض التصورات - للوطن والقانون. وكان التصور الغالب على المشروعات القليلة التي نفذت في الماضي هو ضرورة (تحويل) البدو من حياة الرعي والانتقال والترحال إلى الزراعة المستقرة التي تتيح التحكم في حياتهم، كما تهيئ الفرصة لتقديم بعض الخدمات الاجتماعية والتعليمية والصحية لهم.

كان هذا هو التصور وراء مشروع الغذاء العالمي الذي تشيران إليه في سؤالكما. فالمشروع يقوم في أساسه على توفير الغذاء للبدو وتقديم الأعلاف اللازمة لقطعاتهم من الأغنام بحيث لايحتاجون الانتقال في الصحراء من مكان لآخر بحثا عن العشب وأن ذلك سوف يؤدي إلى استقرارهم في مواطنهم القبلية على طول الساحل الشمالي للصحراء الغربية والتحول تدريجيا إلى امتهان الزراعة المستقرة، وأن ذلك الاستقرار سوف يتيح الفرصة لتقديم الخدمات الضرورية لهم بحيث تكون المحصلة في آخر الأمر ظهور مجتمعات زراعية مستقرة تهتم بتربية الحيوان وممارسة بعض الصناعات الحرفية الصغيرة وبحيث تكون هذه المجتمعات في آخر الأمر خاضعة لسلطة الحكومة والقانون، ويمكن بالتدريج إدماجها في مجتمع الوطن. ولكن المشروع أخفق في تبيين الفلسفة والأهداف التي تكمن وراءه للأهالي أنفسهم، كما فشل في اتخاذ أي خطوات إيجابية أخرى غير مجرد توزيع الأعلاف والمواد الغذائية الأساسية دون أن يقوم الأهالي أنفسهم بأي مجهود إيجابي في أي مجال للارتقاء بأحوالهم المعيشية. وإنما على العكس من ذلك ركنوا إلى الاعتماد على هذه (المعونة) التي كفتهم شر العمل الشاق في معظم الأحيان بحيث أصبحت هذه (المعونة) جزءا أساسيا من الدخل المضمون. ولم يفلح المشروع في تحقيق التغييرات الجذرية التي كان يهدف إليها بالنسبة لأسلوب الحياة التقليدي.

هذه النتيجة نفسها انتهت إليها محاولات إنشاء التعاونيات في بعض مناطق الساحل الشمالي وبخاصة في منطقة مطروح في الستينيات. فقد كان الهدف الأساسي من إدخال الحركة التعاونية هو تشجيع الأهالي على تنسيق جهودهم لإدارة الأراضي الزراعية بطريقة أفضل وتسويق المحاصيل والتعاون في تنفيذ بعض المشروعات الصغيرة بالجهود الذاتية مثل حفر الآبار أو تطبيق أساليب الزراعة الحديثة بالنسبة لبعض الزراعات، وتوفير

احتياجات الزراعة المختلفة بالإضافة إلى توفير السلع الغذائية الأساسية بأسعار تعاونية لأعضاء الجمعية. ولكن هذه الأهداف أو (الوظائف) الظاهرة الواضحة كانت تخفي وراءها أهدافا مستترة ونهائية، وهي كسر الحواجز الاجتماعية والسياسية والنفسية التي تقوم بين أعضاء الجماعات القبلية المختلفة، وبالتالي التقليل من حدة الشعور بالانتماء القبلي على حساب الانتماء إلى المجتمع ككل، وذلك على افتراض أن الجمعية التعاونية سوف تضم أعضاء من قبائل مختلفة بحيث تقوم بينهم مصالح اقتصادية تتغلب بمرور الزمن على الانتماءات القبلية. ولكن الذي حدث في الواقع هو أن الجماعات القبلية المختلفة أنشأت جمعيات تعاونية خاصة بها لاتضم سوى أعضاء ينتمون إلى نفس القبيلة وبذلك انتفى الغرض الأساسي من إدخال التعاونيات إلى المجتمع البدوي. بل إن الجمعيات التي أنشئت على أساس قبلي كرست من قوة التنظيم القبلي وفاعليته، كما أنها زادت من سلطة وسطوة الشيوخ القبليين الذين أصبحوا يؤلفون في الأغلب غالبية أعضاء مجلس الإدارة واحتكروا لأنفسهم معظم المكاسب والمزايا التي توفرها الحركة التعاونية لأعضائها. والخطأ الأساسي هنا أيضا هو أن فلسفة الحركة التعاونية وأهدافها لم تشرح الشرح الكافي للأهالي، أو أن الأهالي وبخاصة الشيوخ والقادة القبليين لم يؤمنوا بهذه الأهداف وبتلك الفلسفة، وإن كان من الإنصاف أن نعترف بأنه ظهر بعد ذلك بعض الأفراد المتعلمين الذين يدركون المعنى والأهداف والفوائد الاجتماعية التي تتضمنها الحركة التعاونية، ويعملون على تحقيقها إزاء مقاومة أصحاب المصالح الشخصية.

والذي أريد أن أخلص إليه من هذا كله هو أن كل هذه المشروعات لم تحقق الهدف النهائي منها وهو تغيير نمط الحياة البدوية التقليدي وإدماج المجتمع البدوي في المجتمع الوطني أو مجتمع الوطن، وإزالة الفجوة الاجتماعية الواسعة بين (البدو) و(المصريين) من سكان الوادي، وإن كانت كلمة (المصريين) أكثر استخداما الآن بين سكان سيناء وكادت تختفي من الاستخدام في الصحراء الغربية.

والوضع في الصحرآء الغربية والساحل الشمالي بالذات يختلف الآن عما كان عليه في الستينيات وإن لم تكن النتائج كلها في صالح السكان الأصليين من الجماعات البدوية. فالهجمة (التعميرية) على الساحل الشمالي والتي تتخذ شكل القرى السياحية أو الإسكانية التي لايقطنها لفترات قصيرة من السنة سوى شرائح معينة من سكان المدن الكبرى، والمشروعات التي تنفذها الدولة الآن وخلال العقد الأخير بوجه خاص، وكذلك المشروعات التي تدخل ضمن الخطة الخمسية الحالية بدأت تلعب دورها في تغيير الملامح الفيزيقية والاقتصادية والسكانية للمنطقة ككل، وذلك نظراً لضخامة هذه المشروعات التي تتراوح بين استصلاح مساحات كبيرة من الأراضي تختلف الهيئات الرسمية ذاتها في تقديرها ولكنها لن تقل عن مائتي ألف فدان خلال الخطة الخمسية المقبلة، وبطبيعة الحال سوف يستفيد من هذه الأراضي أشخاص أو جماعات أو مؤسسات وافدة من خارج المنطقة، كذلك تتضمن هذه الخطة الخمسية إنشاء محطة لتحلية المياه وشق الطرق الدولية لربط المنطقة بليبيا وشمال إفريقيا، وإنشاء خط للسكك الحديدية ومد شبكات ضخمة للكهرباء إلى جانب المشروعات السياحية الكبرى التي تهدف إلى تحويل منطقة الساحل الشمالي إلى منطقة سياحية بها عدد من القرى و(مارينات) اليخوت، وذلك فضلا عن شق الطرق الطولية من الشمال إلى جنوب مصر بحيث ترتبط منطقة الساحل الشمالي بالواحات ومحافظة الجيزة، والفيوم بل وأيضا ربط

[illegible] وهذه كلها مشروعات تساعد في الوقت الحالي، كما سوف تؤدي في المستقبل إلى مزيد من كسر العزلة الاجتماعية التي كانت تعيش فيها الصحراء الغربية حتى مابعد الخمسينيات.

وواضح أن هذا التخطيط الشامل -على الرغم من أهميته التي لا تنكر- لايأخذ في الاعتبار الجماعات البدوية ذاتها. بل إن هذه الجماعات لن تشغل في هذه المشروعات سوى جانب هامشي إلى حد كبير مثل القيام بأعمال الخدمات في المشروعات السياحية، وإن كان انتشار التعليم سوف يساعد على تكوين (كوادر) تشغل الوظائف الحكومية وبعض الوظائف الأخرى في تلك المشروعات. وقد بدأت بوادر هذا التغير تظهر بالفعل. ولكن الجماعات البدوية التي تعيش الآن على الرعي سوف تتراجع مناطق تحركاتها إلى الجنوب بعيدا عن الساحل الشمالي الذي كانت تقوم فيه زراعة بعض الأشجار (التين مثلا) مع زراعة الشعير على المطر. وسوف يؤدي ازدياد انتشار العمران وانتقال الأعداد المتزايدة من الأيدي العاملة ومن السكان من المناطق الحضرية والريفية إلى الساحل الشمالي للسكنى والعمل إلى حدوث تغييرات هائلة في الثقافة البدوية التقليدية، بل وإلى اختفاء بعض هذه المظاهر والملامح الثقافية، إن لم يكن القضاء تماما على أسلوب الحياة التقليدي. وهذا أمر خليق باهتمام الأنثربولوچيين على أساس أن لكل ثقافة وحتى الثقافات الفرعية، الحق في الاحتفاظ بكيانها داخل إطار الثقافة الوطنية أو القومية، كما أنه خليق بأن يدفع الأنثربولوچيين أيضا إلى المسارعة إلى تسجيل ملامح وعناصر هذه الثقافة قبل تغيرها أو اندثارها.

نيكولاس هوبكنز: كثيراً ما يجري الحديث في الأوساط الثقافية عن نمو الفردية في مصر في الجيل الراهن. انطلاقاً من دراساتك عن رؤى العالم والقيم، ما رأيك في صحة ما يقال؟ وما هي المؤشرات لذلك؟ وما تعليله في نظرك؟

أحمد أبو زيد: أنت تعرف أن المجتمع المصري بكل أنماطه المجتمعية الصحراوية والريفية والحضرية مجتمع تقليدي يحتفظ إلى حد كبير بكثير من ملامح ومقومات مجتمعات ما قبل الصناعة التي تتميز بقوة التماسك الاجتماعي القائم على فاعلية الروابط القرابية وعلاقات الجوار وعمق القيم الدينية، وكلها تدعو إلى التعاون والتراحم والتكافل وتغليب صالح الجماعة - أيا كانت هذه الجماعة - على المصالح الفردية والشخصية وبالتالي إلى نكران الذات ونبذ الأنانية. ولايزال الكثيرون من الناس حين يتكلمون عن أنفسهم كأفراد يشفعون ذلك بقولهم (أعوذ بالله من كلمة "أنا")، وهي عبارة ترددت مئات المرات أثناء مقابلاتنا العديدة مع أعضاء المجتمعات المحلية التي أجريتُ فيها بحث "رؤى العالم"، وهو في أساسه بحث يقوم على تعرّف أفكار وآراء أفراد معينين ينتمون إلى مختلف الشرائح الاجتماعية حول أنفسهم والمجتمع الذي يعيشون فيه بكل نظمه وأنساقه الاجتماعية والثقافية، وكذلك نظرتهم إلى الآخرين سواء من أعضاء نفس المجتمع أو المجتمعات الأخرى، وتصوراتهم عن الكون ككل بما في ذلك العالم الآخر على ماذكرت من قبل. وبطبيعة الحال كان جزء كبير من البحث يدور حول مقومات الإنسان المصري من وجهة نظر الناس أنفسهم، ويدخل في ذلك المقومات السلوكية والأخلاقية والقيم التي تحكم هذا السلوك والتي تميز الإنسان المصري عن

غيره وبخاصة من شعوب المنطقة، وذلك بقصد تحديد "الخصوصية" المصرية وأهم سماتها وأبعادها، وحكم الناس أنفسهم على هذه السمات والأبعاد وتقويمهم لها في ضوء نسق القيم الدينية والاجتماعية الراسخة. فالبحث في أساسه نوع من التعمق أو (الغوص) والتفتيش في أغوار العقل المصري للكشف عن المبادئ الكامنة وراء مظاهر السلوك والعلاقات والنظم السائدة في المجتمع المصري.

في مثل هذه الأبحاث يصعب الوصول إلى أحكام مطلقة بتحديد خصائص وسمات تصدق على كل أفراد المجتمع وإنما تحمل الإجابات عددا كبيرا من المقومات والصفات المتضاربة والمتناقضة، ولكنها تلخص في مجموعها العناصر الأساسية التي تدخل في تكوين الشخصية المصرية بوجه عام مع اختلاف في درجة شيوع هذه العناصر وانتشارها. وقد تكون صفة الصبر أو التدين أو التسامح من الصفات التي يرى الكثيرون أنها صفات أساسية وعامة، ولكن إلى جانبها ظهرت "الفردية" بشكل واضح، وإن كان التعبير عنها اتخذ أشكالا مختلفة مثل اللامبالاة أو الانانية، أو حب النفس أو عدم تحمل المسئولية أو الانسلاخ من المجتمع. ورغم مابين هذه المصطلحات من فوارق إلا أنها تصب كلها في آخر الأمر في وعاء "الفردية". ورغم تردد هذه الألفاظ مئات المرات أثناء المقابلات الخاصة بالموضوع فإن الاتجاه العام الذي كان يسود الحديث حولها كان هو الشكوى من ازدياد هذا الاتجاه لدي معظم الناس، واستنكاره واعتباره في الوقت نفسه اتجاها طارئا على المجتمع، أفرزته بعض العوامل والظروف الجديدة أو المستجدة نتيجة لانفتاح المجتمع المصري في العقدين الأخيرين على الخصوص على نظم اجتماعية واقتصادية وسياسية، أفلحت في تغيير كثير من الأوضاع التقليدية والقيم المتوارثة، بل والعلاقات بين الناس حتى داخل العائلة.

المسئولية المباشرة عن ازدياد الاتجاه نحو الفردية في السلوك والتصرفات وأسلوب الحياة تقع على العائلة التي أهملت تنشئة أولادها على معنى وأهمية الشعور بالانتماء للمجتمع وتربيتهم على مبادئ الدين بكل مايحمله من قيم اجتماعية، وعدم تعويدهم على تحمل المسئولية إزاء العائلة وجماعة الأصدقاء وزملاء العمل وأبناء الوطن ككل حسب قدرات كل منهم. ولكن العائلة نفسها ضحية للأوضاع الاقتصادية القاسية وتطلعات الأبوين نحو مستوى معيشي ومادي أفضل وانصرافهما بالتالي إلى العمل طيلة الوقت - وذلك إذا أغفلنا العمل خارج مصر - لجمع مزيد من المال وترك الأولاد بالتالي بدون رعاية، بحيث أصبح كل منهم يتصرف كما يحلو له كفرد لايحكم سلوكه نسق واضح ومتماسك من القيم الدينية أو الاجتماعية. وربما كانت مسئولية المرأة/الأم في ذلك تفوق مسئولية الرجل/الأب. فخروج المرأة المتزوجة ذات الأولاد للعمل، سواء في الوطن أو في إحدى الدول العربية معناه في آخر الأمر عدم شعور الأولاد بالانتماء إلى الجماعة العائلية أو أي جماعة أخرى تفرض عليه التصرف بطريقة معينة تضمن مصالحها إلى جانب مصالحه الفردية الشخصية. وثمة شعور متزايد - على الأقل في حدود البحث الذي أُجري عن رؤى العالم - ضد خروج المرأة /الأم للعمل، في مختلف الشرائح الاجتماعية التي خضعت للدراسة. ويذكر لي أحد كبار الأساتذة في إحدى الجامعات أن أحد وزراء الخارجية في أمريكا كانت رسالته للدكتوراه عن التنظيم السياسي والتماسك الاجتماعي في العالم الإسلامي، فانتهى إلى أن تفكك المجتمع الإسلامي لن يتم إلا بخروج المرأة المسلمة للعمل الذي يلتهم كل وقتها، لأن المرأة المسلمة غير العاملة ترضع أولادها منذ الولادة مبادئ

الإسلام التي تدعو إلى التماسك والتعاون ونبذ النزعات الفردية.

ولكن إذا كانت الأوضاع الاقتصادية الصعبة هي التي تدفع الأبوين إلى الانهماك في العمل بل والسفر إلى الخارج لتحسين أوضاعهم المادية بكل مايترتب على ذلك من آثار سيئة على الأولاد، فإن هذا لايعني بالضرورة أن سوء الأحوال الاقتصادية، أو أن الفقر في ذاته، سبب من أسباب نمو الفردية في مصر، إذ الرأي الأغلب هو العكس تماما، لأن الفقراء أشد تماسكا وتعاونا وإحساسا بالجماعة التي ينتمون إليها. فالفقير أشد إحساسا بالفقير من إحساس الأغنياء بعضهم ببعض. والطفل في البيئات الفقيرة يتولى تربيته ليس أبواه وحدهما وإنما يشارك في العناية به كل أفراد العائلة والجيران والأصدقاء، فهو ابن (المجتمع)، ولذا ينشأ وينمو ومعه ينمو الشعور والإحساس بالجماعة. ولكن التطلعات المادية هي التي تؤدي إلى الانسلاخ الشخصي عن الجماعة والتنكر لها والبحث عن مصالحه الخاصة التي قد تتعارض مع القيم التي نشأ عليها.

النظام السياسي ذاته ونظام الحكم وشكل الحكومة في مصر والشعارات المرفوعة التي تتناقض مع الواقع، والقصص الكثيرة التي تتردد بين الناس عن فساد رموز السلطة وسقوطهم بالتالي في أعين الناس، وارتباط أسماء الكثيرين من المسئولين سواء من رجال الحكم أو أعضاء المجالس النيابية أو رجال المال والأعمال بقضايا الرشوة والتهريب والمخدرات واستغلال النفوذ لتحقيق مكاسب شخصية أو التستر على انحرافات بعض ذوي النفوذ، وارتباط أسماء بعض رجال الدين بشركات توظيف الأموال، وعجز القانون عن الإمساك ببعض كبار (المنحرفين)، والنتائج العكسية التي نجمت عن تطبيق النظام الاشتراكي الذي جعل الناس يتوقعون الأخذ دون العطاء، وكذلك النتائج العكسية التي نجمت عن تطبيق النظام الرأسمالي الذي فتح جميع الأبواب على مصاريعها أمام فئات المستغلين والمتسلقين وأمام المحسوبية والتكالب على تكوين الثروات بطرق مشروعة في بعض الأحيان وغير مشروعة في معظم الأحيان...كل ذلك كان من شأنه إضعاف الثقة في قيم المجتمع بل وفي المجتمع ككل من حيث هو مجتمع له نظمه ومثله العليا. وقد تكون هذه القصص التي يرددها الناس بعيدة عن الحقيقة والواقع، ولكن المهم هو أن الناس يؤمنون بصدقها وصحتها، وأنها تؤلف بالتالي جزءاً من نظرتهم إلى المجتمع وإلى الآخرين وتوجه بالتالي سلوكهم الذي يضمن لهم أيضا تحقيق مطالبهم الفردية والشخصية.

ومع ذلك، فالرأي السائد - كما يُستشف من المعلومات التي أمكن الحصول عليها من بحث رؤى العالم الذي تشير إليه في سؤالك - هو أن هذه النزعات والتوجهات الفردية هي مجرد مظاهر خارجية تخفي تحتها القيم الاجتماعية والدينية الأصيلة التى تدعو إلى التماسك والتعاون والالتزام الجماعي، وهو ماينعكس في النقد الذاتي والشكوى العامة من تفشي الفردية وعدم الرضا عن ذلك. وثمة نوع من الاعتراف شبه الجماعي بأن هذه النزعة الفردية مناقضة لطبيعة المصريين الذين يميلون في الأحوال العادية إلى التضامن والتجمع وبخاصة في وقت الأزمات. وإذا كان هناك من يقول "يارب نفسي" وهو قمة التعبير عن الفردية، فإن هناك من يقول "الله في عون العبد، مادام العبد في عون أخيه". و "أحبّ لأخيك ما تحبه لنفسك".

عبد الحميد حواس: هناك جانب "إبداعي" في عملك يعايش الفن والحياة، فمثلاً دراستك عن أسطورة إيزيس وأوزيريس الفرعونية وربطك لها بالصراع بين الزراعة والبداوة، أو الريف والصحراء،كانت ترهص بالثنائية --التي تبناها ليفي-شتروس -- قبل شيوع البنيوية. لكن يبدو أن هذا الجانب من عملك لم ينتقل إلى مدرستك ، فتلاميذك انصرفوا إلى الأنثروبولوجيا "الحرفية" لا "الإبداعية" إن صح التعبير. هل يرجع هذا الى تبني الأنثروبولوجيا كمهنة لا كهاجس؟ هل هو نتيجة التخصص الدقيق وبيروقراطية المؤسسة الأكاديمية؟ أم هو مسألة أجيال ورؤى؟

أحمد أبو زيد: قبل أن أتكلم عما تسميه (مدرستي) في الأنثروبولوچيا وانصراف "تلاميذي" من أعضاء هذه (المدرسة) إلى الأنثروبولوچيا "الحرفية" لا "الإبداعية" أود أن أوضح بعض الأمور المتعلقة بالشطر الأول من السؤال، وبخاصة فيما يتصل بالثنائية التي ظهرت في بعض كتاباتي المبكرة قبل أن أعرف عن قرب أعمال ليڤي ستروس الفذّة. فقد ظهر هذا الاتجاه - دون أن يأخذ بالطبع شكل نظرية متكاملة - في رسالتي للماچستير التي أشرت إليها والتي تدور حول الموت والشعائر الجنائزية عند المسلمين في مصر. ففي تحليل المادة الإثنوجرافية فرضَتْ فكرة الثنائية نفسها فرضا على ذلك التحليل، أي أنني لم أكتشف تلك الفكرة أو ذلك المفهوم كأداة للتحليل والفهم. صحيح أنني كنت قد قرأت مقال روبير هرتز عن "اليد اليمنى واليد اليسرى" في أحد أعداد **المجلة السنوية لعلم الاجتماع**، وهو مقال كان له صدى عميق عند ظهوره وإن لم تتم ترجمته إلى الإنجليزية إلا بعد سنوات طويلة من نشره، ولكن التأثير الأول الذي أوحى إليّ بفكرة الثنائية، أو الإرهاصات حولها جاء من التراث الإسلامي نفسه. ففي أي دراسة عن الموت لابد من أن يفرض التقابل بين عالم الغيب وعالم الشهادة نفسه على الباحث بقوة. ثم هناك التصور القرآني البليغ عمن يؤتى كتابه بيمينه ومن يؤتى كتابه بشماله؛ ثم هناك أيضا ذلك التقابل بين بعض أسماء الله الحسنى: الظاهر والباطن، الأول والآخر، المحيي والمميت وغيرها. بل إن أسطورة أوزيريس ذاتها - ولها علاقة قوية بدراسة موقف المصريين عموما من الموت - يظهر فيها ذلك التقابل الثنائي بين أوزيريس وست وبين اليابس والماء وغيرها. وبالطبع فإن اسم ليڤي ستروس لم يكن معروفاً في ذلك الحين، فقد بدأ اسمه يلمع بعد عام ١٩٤٩ حين نشر كتابه عن *الأبنية الأولية للقرابة* وهو موضوع رسالته للدكتوراه، وقد سافرت أنا نفسي إلى بريطانيا عام ١٩٥٠ وعرفت الكتاب وعرفت النظرية التي تركت أثرا عميقا في تفكيري منذ ذلك الحين حتى وإن لم أكتب عنها بالتفصيل إلا في مرحلة تالية على ما ذكرت؛ ثم اعتمدت عليها اعتمادا مباشرا في دراستي لرؤى العالم في مصر، حيث يظهر ذلك التقابل الثنائي بشكل جلي في أكثر من مجال: نظرة الإنسان المصري إلى ذاته وإلى جسمه، ونظرته إلى الطبيعة وإلى المجتمع وإلى الأوضاع الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية. ولكن هذه أمور لامحل للحديث عنها هنا بالتفصيل.

وليس من شك في أن المناخ الثقافي العام الذي كان يسود مصر وما كان يموج به من حركات فكرية واتجاهات أدبية وفنية ساعد كله على أن أرتاد - وشأني في ذلك شأن كل أبناء جيلي - كثيرا من مجالات الثقافة المتنوعة. ولكن الأوضاع التي كانت تسود الجامعة

في ذلك الحين أسهمت هي أيضا إسهاما كبيرا في تعدد مجالات اهتمامي. فمع أنني كنت أدرس بقسم الفلسفة بجامعة الإسكندرية فإنني أشعر الآن أنني كنت في واقع الأمر أحضر محاضرات الأدب الإنجليزي والأدب الفرنسي بنفس القدر الذي حضرت به محاضرات الفلسفة وفروعها، وهو الأمر الذي لايتيسر لطلاب الجامعة الآن نظرا للتغيرات التي طرأت على فلسفة التعليم الجامعي وأهدافه بعد الثورة وبخاصة في السنوات الأخيرة. وقد كان بعض أساتذة الأدب الفرنسي بالذات يفتحون بيوتهم أمام مجموعة من الطلاب - كنت واحدا منهم - للقاءات أسبوعية تناقش فيها مشكلات الفكر المعاصر واتجاهات الأدب وتعرض فيها صور لبعض اللوحات الفنية من مختلف المدارس بالإضافة إلى الاستماع إلى الموسيقى الكلاسيكية مع شروح وافية، ولذا كان اهتمامي موزعا طيلة الوقت بين قراءاتي المتعمقة في ميدان التخصص الذي حددته منذ البداية بعلم الاجتماع، وبين القراءة والاطلاع على نتاج الإبداع الأدبي والفني المتنوع، وقد شغل أدب المسرح بالذات جانبا كبيرا من وقتي وجهدي. فالجو العام السائد في مصر حتى الخمسينيات وكذلك في الجامعة مسئول إلى حد كبير عن صياغة فكر الجيل الذي أنتمي إليه، وهو جيل يجمع - بالنسبة لمن شغل بعد ذلك وظائف التدريس بالجامعة - بين التعمق في التخصص والتنوع في الثقافة. وهذه أمور لم تعد ميسورة مع الأسف للأجيال التالية ومنهم الأنثربولوچيون.

الأوضاع في الجامعة لم تعد تسمح بتكوين أعضاء هيئة تدريس على نفس النمط القديم. فالأعداد الكبيرة جدا من الطلاب الذين يتم توزيعهم على الكليات والأقسام حسب مجموع درجاتهم وليس حسب ميولهم الحقيقية، وازدياد أعباء التدريس والمشاركة في أعمال الامتحانات الملقاة على عاتق الأساتذة، وسياسة تعيين أوائل الخريجين معيدين - بالأمر - بالجامعة بصرف النظر عن مدى صلاحيتهم لمتابعة الدراسة والبحث ومتابعة التطورات الجديدة في مجال التخصص؛ وعدم إجادة هؤلاء الخريجين لأي لغة أجنبية بالقدر الذي يكفي للاطلاع والفهم، وعدم توفر المراجع والدوريات الحديثة ثم اتباع سياسة الكتاب المقرر الذي يكتفي الطلاب به في العادة دون أي محاولة للخروج من نطاقه الضيق إلى آفاق المراجع الأخرى المتنوعة الرحبة، كل هذا أدى إلى تدهور المستوى العلمي من ناحية، وانصراف الأساتذة إلى التدريس و(تأليف) الكتب المقررة التي لاترتفع في الأغلب الأعم عن مستوى المذكرات السريعة الضحلة، وتخرج تماما عن مجال البحوث الأكاديمية العميقة الرصينة. ويزيد الأمر سوءاً التكالب المريع على التدريس في أكبر عدد من الكليات والجامعات الأخرى كوسيلة لزيادة الدخل وتوزيع الكتب/المذكرات. وكل هذا يلتهم معظم الوقت ولايكاد يترك فرصة معقولة لمتابعة الاتجاهات والآراء الجديدة في ميدان التخصص، وبالتالي لايترك أي مجال للاطلاع على جوانب الثقافة المتنوعة إلا في أضيق الحدود وفي حالات استثنائية بحت. وهذا يصدق على المشتغلين بالأنثربولوچيا مثلما يصدق على غيرهم. وهذا لا يمنع من وجود حالات استثنائية كثيرة ولكنني أتكلم هنا عن الوضع القائم بصفة عامة، وإلى هذا الحد أوافقك على تغلب (الحرفية) على (الإبداعية) لدى الغالبية العظمى من المشتغلين بالأنثربولوچيا.

حين كنا - أعني أبناء جيلي - ندرس بقسم الفلسفة، كان أساتذتنا يفرضون علينا قراءة المصادر الأساسية الكبرى في كل الفروع التي ندرسها. وهكذا قرأت في علم الاجتماع، على سبيل المثال، كتاب دوركايم عن "تقسيم العمل الاجتماعي" وكتابه عن "الصور الأولية

للحياة الدينية" وقدمتُ لهما عرضا بتكليف من أستاذنا المرحوم عبد العزيز عزت، أحد رواد علم الاجتماع في مصر وإن لم يعد أبناء الأجيال التالية يسمعون عنه. وقد أصبح هذا الأسلوب جزءا من ممارستنا الأكاديمية حتى الآن . فالرجوع إلى المصادر الأساسية، وليس الاكتفاء بالمراجع الثانوية هو الأصل، وهو ما لا يفعله الغالبية العظمى من الأنثربولوچيين الآن. بل إن بعض الأنثربولوچيين والسوسيولوچيين يسخرون علنا من تلك (الكلاسيكيات) الكبرى مع أنها مصدر للإلهام وفتح أبواب جديدة للتفكير والتأمل وإثارة الخيال الإبداعي وارتياد مجالات جديدة ومتنوعة للبحث الأصيل الذي يعلو بصاحبه عن مستوى (الحرفية) التي تصبغ معظم الأعمال التي يفرزها الأنثربولوچيون الآن.

وتظهر هذه الحرفية بشكل واضح في الدراسات التي قد تصدر على أوقات متباعدة من معظم الأنثربولوچيين، وهي تصدر في الأغلب لتكون هي المدخل للترقية. فمعظم هذه (الدراسات) عبارة عن وصف إثنوجرافي سردي يخلو من التحليل الأنثربولوچي في ضوء نظرية أنثربولوچية أوسوسيولوچية، وهي بوجه عام لاتكشف عن معرفة بالنظرية الأنثربولوچية المعاصرة ولاعن التيارات الفكرية أو الاتجاهات الفلسفية التي تتضمنها هذه النظريات. وهذا يمثل في رأيي وضعا خطيرا للغاية ويكشف عن الأزمة التي تمر بها الأنثربولوچيا التي تتحول الآن إلى نوع من التقارير الإثنوجرافية الوصفية.

ولست أريد من هذا أن أقلل من شأن الجهود التي يقوم بها الرعيل الأول بالذات من (تلاميذي) في إرساء قواعد الأنثربولوچيا. ولكن ما أصاب الحياة الثقافية في مصر بوجه عام من تدهور وانعزال مصر نسبيا عن العالم الخارجي في كثير من مجالات الثقافة الرفيعة ثم النظرة (النفعية) إلى التعليم الجامعي وإعداد أستاذ الجامعة والفصل الحاد الذي لا مبرر له بين التخصص الدقيق والثقافة العريضة كلها عوامل أدت إلى تراجع (الإبداعية) وسيطرة (الحرفية) إلى حد كبير. ويكفي لكي أبين خطورة الموقف أن أشير إلى ماكان يحدث في الماضي بالنسبة لطالب البعثات الخارجية الذي سوف يشغل وظيفة بالجامعة بما هو قائم الآن. وأذكر أننا أيام التلمذة بجامعة الإسكندرية ذكر لنا أستاذنا المرحوم الدكتور محمد مندور (وكنت أحضر محاضراته في الأدب بقسم اللغة العربية) أن طه حسين حين أرسله هو وزملاءه في بعثة إلى فرنسا قال لهم "اذهبوا وتثقفوا" ولم يقل لهم اذهبوا وأحضروا شهادة الدكتوراه، كما لم يحدد لهم موعدا معينا للانتهاء من طلب العلم. وقد مكث بعضهم عشر سنوات نهلوا أثناءها من مختلف ينابيع الثقافة وحصلوا على شهادات في كثير من الفروع التي تتصل بمجال تخصصهم الدقيق. وحين ذهبت أنا نفسي إلى أكسفورد مكثت هناك ست سنوات كاملة حتى أتمكن من الإلمام بما يحدث في مجال الأنثربولوچيا بمختلف اتجاهاتها، وبخاصة النظريات الأنثربولوجية والسوسيولوچية التي يمكن الاستعانة بها في الدراسة والتحليل، وذلك على الرغم من أن الاتجاه الذي كانت أكسفورد تتمسك به كان هو الاتجاه البنائي الوظيفي؛ وذلك بالطبع إلى جانب الثقافة العامة المتنوعة العميقة التي كانت متاحة لي ولكل من يرغب في التعرف على الاتجاهات الفكرية والأدبية والفنية السائدة هناك، أما الآن فإن المتبع هو إرسال طالب البعثة للخارج لمدة سنة أو حتى شهور قليلة (لجمع المادة) ثم العودة إلى مصر لكتابة الرسالة ونيل الدرجة العلمية. والمأساة الحقيقية هنا هي أن مثل هؤلاء الطلاب/الأساتذة يعتقدون أنهم وصلوا إلى أعلى مستويات العلم والثقافة على السواء.

تواشج الأدب الأفريقي بالأنثروبولوجيا والفلسفة المحلية

أرنتشي مفيجي

يضيء هذا البحث البعد الأنثروبولوجي في الأدب الأفريقي والقضايا المعرفية المتصلة بهذا الموضوع في المرحلة الراهنة التي تتميز بتحولات معرفية. فتقاطع الأنثروبولوجي بالأدبي أصبح هاجساً ملحاً في أفريقيا منذ الاستقلال وفي النقد الأمريكي-الأفريقي في الولايات المتحدة في الآونة الأخيرة.

ويستشهد صاحب البحث للتدليل على ذلك بنخبة من الكتب المتميزة في هذا الصدد ومنها **كتابة الثقافة** (١٩٨٦) بإشراف جيمس كليفورد وجورج ماركوس [تراجع ترجمة مقالة كليفورد في الكتاب المذكور في القسم العربي من هذا العدد] **والقرد الرامز: نظرية أمريكية-أفريقية في النقد** (١٩٨٨) لهنري لويس غيتس **ودار أبي** لأنتوني أپايا (١٩٩٢) **والثقافة والإمبريالية** لإدوارد سعيد. وهناك تيار يقترب مما سبق ويربط بين التمثيل الإثنوغرافي والتصور التاريخي (كما في أعمال جون وجين كوماروف) والذي ترجع جذوره إلى مدرسة فرديناند بروديل المعروفة باسم **الحوليات** (نسبة إلى المجلة الشهيرة التي تبنت هذا الاتجاه) والتي قدمت تصوراً رائداً للتاريخ وفلسفته.

ويرى الباحث أن دراسة الأدب الأفريقي تتطلب وعياً بالدلالات الإثنوغرافية والمرحلة التاريخية. ولا بد في هذه الحالة من استبعاد المفاهيم التقليدية للأنثروبولوجيا ومنها افتراض أنها حقل دراسة البدائيين. وقد ساهم الفيلسوف سارتر بدحض مبدأ تقسيم الإنسانية إلى عنصر أسود وعنصر أبيض، محققاً قطيعة معرفية مع "الفكر" الكولونيالي، وذلك في المقدمة التي كتبها لكتاب **أورفيوس الأسود** (١٩٤٨) الذي جمع بين دفتيه منتخبات شعرية لشعراء سود قام ليوپولد سنغور باختيارها.

وقد كان الأب تيمبلس أول من نبّه إلى الفلسفة الأفريقية في كتابه **فلسفة البانتو** (١٩٤٥)، لكن تقديمه لفكر البانتو جرّده من مقومات الفلسفة كما عرفت في الغرب، بأسسها المنطقية والتاريخية. وبالتالي تبدو هذا الفلسفة أقرب ما تكون إلى الحكمة اللاتاريخية. ويقدم صاحب المقالة جولة في الأدب الأفريقي المكتوب باللغة الإنجليزية والفرنسية في القرن الأخير ليستدل على أهمية القضية الأنطولوجية (الكينونة) في هذا

الأدب من جهة وأهمية السياق التاريخي من جهة أخرى. فأدب ما قبل الاستقلال كان موجهاً ضد الاستعمار، بينما توجه أدب ما بعد الاستقلال إلى نقد السلطة والفساد.

أبعاد الصمت في رواية الماساي: هل بالإمكان؟ للأديب هنري كوليت

دايڤيد دورسي

تعرف جماعة الماساي Maasai في شرق إفريقيا بحفاظها على تراثها التقليدي وتمسكها به. وفي رواية مكتوبة بالإنجليزية لأحد أبنائها هنري كوليت (كينيا) بعنوان **هل بالإمكان؟** (١٩٧١) نطالع محاولة لتحقيق هدفين: اكتساب الاحترام لرجل الماساي من غير الماساي من جهة، واحترام رجل الماساي الذي ينخرط في مؤسسات التعليم الغربية المنحى من قبل الماساي من جهة أخرى. وهذا الطموح الروائي يتطلب إرضاء جمهورين مختلفين. فبالنسبة للماساي لم تكن المدرسة والديانة المسيحية إلا هراء وتدخلاً غير مثمر في نمط الحياة القبلية، وبالتالي فقد رفض أبناء الجماعة الالتحاق بالمدارس. أما بالنسبة لبقية المواطنين في كينيا فقد نظروا بانزعاج إلى تقوقع جماعة الماساي ورفضهم الدخول في بنية الثقافة الجديدة.

وقد حاول الأديب كوليت أن يصحح هذه التحيزات بكتابة رواية ترضي جماعة الماساي كما ترضي غيرهم من المواطنين، فقام بتقديم أطروحة روائية يكون فيها البطل من جماعة الماساي ومحترماً بين أبناء قبيلته ومع هذا فهو مثقف ثقافة معاصرة.

ومن المعروف أن الماساي رعاة يفتخرون بشجاعتهم وبمعرفة بيئتهم معرفة دقيقة. وتقوم طقوسهم ومعتقداتهم وقيمهم بخلق تواشج اجتماعي متفرد، مما يجعل الأفراد قادرين على مقاومة اختراقهم وجذبهم إلى مظاهر الحياة العصرية. وتتجلى هذه المقاومة في رفضهم للمدارس النظامية بمناهجها المتغربنة. وتتمحور هذه الرواية حول فتى يحقق في شخصيته وتصرفاته المثل العليا للماساي، لكنه أيضاً يرغب في الالتحاق بالمدرسة. وفي هذه المحاولة التوفيقية بين الرمح - رمز الماساي - والكتاب - رمز المدرسة - تقوم الرواية بالتطرق إلى بعض جوانب ثقافة الماساي وتسكت عن بعضها، كما أنها تقدم التعليم المدرسي إيجابياً وتغض النظر عن مساوئه؛ ولا تشير إلى تهميش المتعلمين القلائل من الماساي في المجتمع الكيني. وكثيراً ما تقدم الرواية جوانب طريفة من عادات الماساي لتشوّق القارىء، مثل احترام الأكبر سناً وطقوس البركة والضيافة وأشكال المزاح. لكن الرواية تبتسر حياة الماساي

بحذفها للجوانب التي لا يرضى عنها الرأي العام في كينيا مثل مؤسسة الزواج ومنزلة المرأة وأسلوب البداوة عندهم. ومما يفسر المسكوت عنه في الرواية هو انطلاقها من موقف إيديولوجي يرمي إلى اكتساب تقدير القراء لقيم الماساي من جهة وإقناع الماساي بأهمية التعليم الرسمي من جهة أخرى.

ذكريات الرواة (الغريو)

نيكولاس هوپكنز

يتواجد "الراوي" المعروف باسم غريو griot في غرب إفريقيا (مالي، سنغال، غينيا، نيجر وغيرها)، ويصعب نقل المصطلح لأنه يدل على القاص المحترف وعازف الموسيقى وراوي التاريخ في سياق إثني خاص، ويمكن أن يعرّف باعتباره "ذاكرة الجماعة". ويقوم هذا البحث برصد طائفة الرواة الاجتماعية - والتي يطلق عليها في لغة المانينكا الدارجة في غرب إفريقيا مصطلح "جيلي" - في بلدة كيتا (جمهورية مالي) حيث قام الباحث بدراسة ميدانية في الستينيات.

إن التنظيم الاجتماعي في هذا الإقليم من أفريقيا مبني على حس حاد بالطوائف الاجتماعية، وهذا يرجع بدوره الى ماضي المنطقة العريق حيث هيمنت سلالات ملكية قبل الاستعمار. والـ"جيلي" واحدة من الطوائف الاجتماعية المتعددة التي لا تتزاوج إلا فيما بينها ويرث الابناء انتماءهم لهذا النسق المغلق. وهناك طوائف اجتماعية أخرى منها الـ"نومو" وهي طائفة الحدادين والنجارين وصناع الفخار. ويكون أفراد هذه الطوائف موالي للعائلات التي لا تندرج تحت هذه الطوائف المميزة أي أنها العائلات "الحرّة".

تتشكل طائفة الـ"جيلي" من صناع الكلمة الشفوية، ويقوم أفرادها بالوساطة في العلاقات الاجتماعية ويديرون المراسيم في المناسبات العامة والخاصة. وهم مؤرخون وضالعون في الأنساب ويقدمون معرفتهم عبر صياغات أدبية أشبه ما تكون بالملاحم الشعرية. لكن حسهم التاريخي يختلف عما درج عليه التأريخ في الأوساط الغربية لأهمية الأداء من جانب وعامل المديح من جانب آخر. وغالباً ما يتقنون العزف الذي يصاحب إلقاءهم، ويقال إن الموسيقى المصاحبة هي التي تمنح الكلمات إيقاعاً يدرجها في باب الشعر. وكثيراً ما يشكل أفراد هذه الطائفة الاجتماعية مستشارين للزعماء السياسيين ويصبحون موضع ثقة لأنهم ليسوا في موقع منافسة بحكم انتمائهم الطائفي-الاجتماعي الذي لا يخولّهم الزعامة في تقاليدهم.

وفي بلدة كيتا كانت طائفة الـ"جيلي" تمثل ١٠٪ من السكان. وكان بعض أفراد هذه الطائفة الاجتماعية يمارسون حرفهم التقليدية، بينما كان يقوم آخرون منهم بأعمال غير تلك المرتبطة بهم: فكانوا مدرسين وعمالاً وتجاراً ومزارعين. وكان من بينهم طبيب يمثل كيتا في مجلس الأمة. وعلى العموم كان لهم حضور هام في المناسبات الاجتماعية مثل الزواج

والأفراح وفي المناسبات السياسية مثل يوم الاستقلال والأعياد الوطنية. وكانت هذه المناسبات تأتيهم بدخل؛ فالهدايا والنقوط كانت تنهال عليهم. وكان في كيتا راوٍ-مداح سجّل ملاحم للإذاعة وشارك في جنازة والد رئيس الجمهورية حينذاك، وكانت له سمعة خرافية ويقال حتى الحيوانات كانت تستجيب وتستكين لإلقائه الأخاذ.

وقد أشار الأديب كامارا لاي (غينيا) في سيرته الشهيرة **الولد الأسود** كيف كان الغريو يمتدح والده فيسبغ عليه العطايا. والتفسير المحلي لهذه الظاهرة هو أن الممتدَح "ينتفخ فخراً" وكي لا ينفجر عليه أن يقدم هدية للمدّاح. وبعد استقلال مالي عام ١٩٦٠ وتبنيها للنظام الاشتراكي، هاجم المثقفون الطائفية-الاجتماعية واعتبروا الرواة-المداحين طفيليين. وقد عرضت مسرحيات في كيتا في أعقاب الاستقلال تدعو لذلك وتسخر من نفاق الغريو. ومع هذا فقد أثبت التاريخ الحديث رسوخ ممارسات الـ"جيلي" وتراجع الاشتراكية في مالي.

ومن الجدير بالذكر أن دور الغريو لا يقتصر على مجاراة المتنفذين، بل يتعداه ليقدم المشورة السياسية والحكمة في التصرف والتذكير بأن السلطة حال يزول. وقد قام أحد الرواة الغريو بهذه الوظيفة النقدية عندما قابل في أناشيده بين هشاشة زعماء ما بعد الاستقلال وبطولة ملوك مالي القدماء، كما انتقد فساد السلطة ونهمها. وكانت أغانيه ممنوعة، لكنها أذيعت عندما تمّ الإنقلاب في عام ١٩٦٨ كمؤشر لبداية جديدة - مما يدل على حيوية الدور الذي يلعبه الغريو على الرغم من تغير السياق.

وفي الدراسة ترجمة خمسة نصوص من روايات الغريو قام الباحث بجمعها في منتصف الستينيات، وهي تعكس أثر الإسلام في المنطقة وتكشف عن التنظيم الاجتماعي والسياسي لجماعة المانينكا.

الموسيقى الدارجة مقاومةً للتمييز العنصري في جنوب أفريقيا

جون شوب

لعبت الموسيقى الدارجة Pop Music في جنوب أفريقيا دوراً هاماً في مقاومة سياسة التمييز العنصري منذ الأربعينيات. وقد عانى الملحنون والمغنون لهذه الأغاني الثورية من اضطهاد الحكومة العنصرية التي منعت نشاطهم الفني وسجنتهم أو نفتهم. وقد نشأت هذه الأغاني بتلاحم الأشكال الموسيقية الغربية والأفريقية في مدن المناجم وأحياء السود في جنوب أفريقيا. وهناك أساليب مختلفة في هذه الموسيقى روّج لها مغنون من أمثال مبوبي Mbube ومباكانغا Mbaqanga ثم نشأ ما يسمى بـ"جايف المدينة" Township Jive . ومنها انطلقت هذه الأنماط إلى بلاد أخرى في أفريقيا الجنوبية (ليسوتو، سوازيلاند، بوتسوانا، زمبابوي).

واختيار لغة هذه الأغاني كان على درجة من الأهمية مع أن اللغات المحلية المختلفة في أفريقيا الجنوبية تنتمي إلى عائلة البانتو اللغوية ويمكن للناطقين بها فهم بعضهم بعضاً.

ولكن بالتدريج غلبت اللغة الإنجليزية لكونها لغة مشتركة ولكراهية الجماهير للغة النظام الرسمية وهي الأفريكان. كما أن أهمية توصيل الرسالة المناهضة للعنصرية للعالم أجمع شجعت على استخدام الإنجليزية.

ومن أهم الفنانين في جنوب أفريقيا الذين ساهموا بفنهم وأدائهم في مناهضة التميز العنصري المغنية مريم ماكيبا وموسيقار الجاز (عازف البيانو) عبد الله إبراهيم وعازف البوق هيو ماسيكيلا؛ وقد منعت الرقابة العنصرية أعمالهم. ونزعت مجموعة أخرى إلى تقديم أغانٍ لا تبدو سياسية، لكنها تشير إلى معانٍ مستترة تناهض العنصرية. وفي الثمانينيات عندما انتشر الفيديو في ترويج الأغاني، ساهمت الصورة في تقريب المعنى الخفي.

وقد استخدم المسرح الغنائي والسينما الكثير من هذه الأغاني والموسيقى الدارجة. وفي نهاية الثمانينيات ومطلع التسعينيات تعددت الأفلام التي تتصدى للتميز العنصري واستخدمت هذه الأغاني الرائجة والذين أبدعوها في التمثيل مؤشراً للرسالة المقاومة.

تحدي أرسطو: شكل الدراما الأفريقية

فرانسز هاردنغ

يقوم هذا البحث برصد "تحقيق الاستجواب" باعتباره شكلاً من أشكال الدراما الأفريقية التي سبقت الاستعمار. وينقسم البحث إلى ثلاثة أجزاء، يتعامل كل منها مع جانب من جوانب التمثيل المسرحي والمناقشات حوله.

ففي الجزء الأول تقوم الباحثة بتقديم المنظور الأدبي للإشكالية، حيث تبين الأصول الأسطورية للمسرحية التي ستتناولها وهي بعنوان "أوديغوديغوا" بقلم س. أمالي في لغة الإدوما والمتكلمون بها يقطنون وسط نيجيريا ولهم علاقات تاريخية وثقافية مع بقية الإثنيات في نيجيريا من أمثال اليوربا والإيبو. ثم تقدم الباحثة الخطوط العريضة للجدل حول المسرح الأفريقي وطبيعة العرض، بين الذين يعتبرونه احتفالاً طقوسياً أو دراما مسرحية.

وفي الجزء الثاني من البحث تشرح الباحثة دلالة "الواقعي" في سياق العرض، آخذة بنظر الاعتبار علاقة العرض المسرحي بالجمهور المتلقي والمجتمع، وعلاقة العروض الجديدة بالأعمال السابقة - مقترحة أن هناك فرقاً أساسياً بين أداء "المشاركة" وأداء "التقديم". ثم تنتقل إلى عناصر "التنكرية" masquerade، مشيرة إلى دلالتين لها: (١) الاحتفال المركب الذي يشمل شخصيات متنكرة بأقنعة ومُمثلين يقومون بالرقص ويصاحبهم الموسيقيون (٢) الشخصية المتنكرة بقناع في هذا الاحتفال. كما تشير الباحثة إلى دلالة تحريم الكشف عن الشخصية المقنّعة، وما قد يتلوها من عقاب، وكيف يرتبط هذا في "الهوية المزدوجة" للممثل المؤدي وإمكانية عقابه إذا انكشفت شخصيته.

وفي الجزء الأخير من البحث تقوم الباحثة بتحليل مسرحية "أودغوديغوا"، وقضية رؤية الوجه المقنّع، وكيف تنطبق هذه المسرحية على الشكل التقليدي "تحقيق الاستجواب"، وكيف أن هذا التحقيق الاستنطاقي في ذاته يدخل في مضمون المسرحية. كما أنها طوال بحثها تسعى إلى إثبات كون هذه المسرحية - على الرغم من التشابه السطحي مع المسرح الإغريقي القديم - تختلف عن مقولات أرسطو المسرحية، فهي تنطلق من أشكال أصيلة في أفريقيا وتلغي الجانب الإيهامي من المسرح كما عرّفه أرسطو.

تفسير الأدب الأفريقي الشفوي

عبد الرشيد نا'الله

يرصد الباحث في هذه الدراسة أساليب النقد الأدبي والتحليل الجمالي للأدب الأفريقي الشفوي، فيجد أنها لا تأخذ بنظر الاعتبار خصوصية الأدب الأفريقي الشفوي وكونه جزءاً لا يتجزأ من ممارسة ثقافية وأداء معيش. فهذا الفصل بين النص الأدبي وسياقه لغرض التحليل، كما درج عليه النقد الغربي في تعامله مع الأدب المكتوب، يبتسر ويسيء فهم "النص" الشفوي لأنه يهمل جانب ارتباطه بالحياة الأفريقية بكل أبعادها الأنثروبولوجية، ويكتفي بنص مستقطع من سياقه. وتعتمد دراسات عديدة على شريط مسجل أو فيديو مصور، مما يؤدي إلى نظرة جزئية وبالتالي يُسقط على العمل ما ليس فيه لعدم مناسبة المقاربة لخصوصية المادة.

ويقدم الباحث عبر تجربته الدراسية الصدمة التي أحس بها وهو يتعرف على بعض المدارس الألسنية، وبالأخص مقولات عالم اللغة دي سوسير الذي فصل بين تلاحم الكلمة بالشيء واعتبر علاقتهما مجرد تواضع، مما يناقض مفاهيم أساسية في ثقافة اليوربا (نيجيريا) التي ينتمي إليها الباحث. ومع هذا فهو يذكر فضل علماء اللغة من أمثال دي سوسير وأونغ وورف الذين ساهموا في إعلاء شأن الأدب الشفوي برفعهم من قيمة المنطوق في أنظمة اللغة.

وأخيراً يقدم الباحث مثلاً حياً مما يمكن أن يشكل فصلاً في مسرحية أفريقية: أناشيد وبكاء وحوار، لكنها لن تُدرك إلا إذا فهم الباحث السياق الثقافي والإنساني - فهي غالباً ما تكون جزءاً في طقوس الجماعة - وبالتالي فهو يدعو إلى المشاركة المباشرة في الحدث الأدبي عند إلقائه أو أدائه، بالإضافة إلى المشاركة في حياة الجماعة، وعدم الاكتفاء بمراجعة أعمال منقولة من وسطها الشفوي وتطبيق منهج تحليل النصوص المكتوبة عليها.

تيمة الأمومة عند الشاعرات الأفريقيات

شيرين أبو النجا

تقدم هذه المقالة قراءة لأعمال مختارة لست شاعرات أفريقيات وهن على التوالي من غرب أفريقيا، وشرقها، وجنوبها. وتهدف الدراسة إلى الكشف عن السياق الثقافي والفكري الذي تنطلق منه هذه القصائد، إذ تأخذ في اعتبارها تهميش دور المرأة الأفريقية في الخطاب المابعد-كولونيالي رغم مساهمتها في حركة النضال من أجل الحصول على الاستقلال. وهو تهميش لا ينفصل عن التخريب الذي قام به الاستعمار في ثقافة المستعمَر. وقد دفع هذا التهميش النساء الأفريقيات إلى التأكيد على هويتهن النسوية والتي تنبع من الخصوصية الثقافية الأفريقية. فإذا كانت التجربة الأدبية الأفريقية تحمل كل تراث الماضي بما فيه من آلام وجروح، محاولةً التغلب على الشعور القهري بالدونية، فإن التجربة النسوية إيضاً تحمل تراثها الماضي - قبل الاستعمار - وتعيده إلى الحياة. ولا تقوم الشاعرة بإحياء الماضي من أجل النكوص، بل من أجل إعادة الانتماء. فتظهر في القصائد ظاهرة مزج العام بالخاص. ويتجلى الخاص في الإحساس المتقد بالأمومة ويظهر العام في الدور الأنثوي الذي يقوم على نقل القيم من جيل إلى آخر.

وتفصِّل المقالة خصوصية الصوت الأنثوي الأفريقي. فقد تناول الشعراء الرجال فكرة الأمومة مراراً وتكراراً في أشعارهم، إلا أنهم تناولوها بشكل عمومي وفضفاض، يجعل من أفريقيا الوطن الأم الكبرى أو المحبوبة. ولكن الشاعرة الأفريقية تناولت تجربة الأمومة في عينيتها وخصوصيتها المعيشة، فكتبت عن آلام المخاض والولادة ممتزجةً بصوت الطبول والإيقاعات الأفريقية، متراوحةً بين الرومانسية والواقعية. وبذلك نجحت الشاعرة الأفريقية في إثبات وجودها الشعري ، وأسست هوية أنثوية أفريقية متميزة عن كل من الشاعر الأفريقي وعن الهوية الأنثوية الغربية. وبينما تتميز الشاعرة الأفريقية عن الشاعر الأفريقي في خاصية الصوت، إلا أنها تلتقي معه في الهموم العامة.

"انتصاره النهائي غير مشكوك فيه":

مدخل لأدب كين سارو-ويوا

ماري هارڤن

في كلمة ألقاها كين سارو-ويوا أمام اتحاد كتّاب نيجيريا عام ١٩٩٣، أكد فيها على ضرورة أن يكون الكاتب منخرطاً وفاعلاً في الصراع، قائلاً: "إن الأدب يجد طريقه إلى المجتمع وفي الزمن ببطء وأن انتصاره النهائي غير مشكوك فيه". ويعكس سارو-ويوا في كتاباته ونشاطه السياسي إيمانه بهذا المبدأ الذي يشاركه فيه كتّاب آخرون من نيجيريا مثل تشينوا أتشيبي وولي سوينكا بالتزامهم بمسئوليات اجتماعية وسياسية. وما قدّمه سارو-ويوا أدبياً هو التزامه بحق الأقليات الإثنية وتقديمه لمنظورهم على المستوى القومي

والدولي.

شعرَ سارو-ويوا بتراث الجماعة التي ينتمي إليها وتُعرف بأوغوني Ogoni، واعترف بأن قدراته القصصية تنطلق من وظيفة النقد الاجتماعي الذي يقوم به الفن والقص الشعبي في تقاليد جماعته. وتكشف المقالة عن أثر ذلك في شعره ومسرحه وسيرته ورواياته وقصصه وكتاباته في الصحف وللتيلفزيون، والتي قام بنشر أكثرها بنفسه. وقد عالجت كتاباته قضايا سياسية واقتصادية والأخيرة منها ركّزت على مطالب جماعته (الأوغوني) بحكم ذاتي داخل إطار فيدرالية نيجيرية ومطالبتها بحقوقها الاقتصادية والبيئية من شركات النفط العالمية التي تعمل على أرضها.

وتقدم المقالة تطور كتابات سارو-ويوا حيث استهل حياته الأدبية بالكتابة للأطفال (١٩٧٣) مقدماً دروساً أخلاقية وشاهداً على المفارقة الكامنة في فقر المواطنين في وادي النيجر وثراء الشركات العالمية التي تستغل الوادي. كما أنه تصدى للحرب الأهلية ودمارها وللمشاكل الاجتماعية في شعره. أما روايته الأولى (١٩٨٥) فتقدم جندياً من جماعة الأوغوني يحس بضياع هويته لأنه يشارك في حرب أهلية لا تخصه. وفي رواياته الأخرى، يسخر من الزعماء الأفارقة المجردين من الوازع الأخلاقي وكذلك يسخر من برامج التكيف الهيكلي وسياسة صندوق النقد الدولي. أما مسرحياته وقصصه القصيرة فتقدم العلاقات الإنسانية وتكشف عن الفساد في نيجيريا. وتتناول مقالاته في الإعلام هذه المساوىء أيضاً. وآخر عمل لسارو-ويوا قبل إعدامه (على الرغم من احتجاج مؤسسات حقوق الإنسان) يحمل عنوان: **شهر ويوم: يوميات معتقل**، وفيه تشتبك السيرة الذاتية بتاريخ صراع الأوغوني من أجل حياة كريمة.

وفي كثير من أعماله تجد صاحبة المقالة أن سارو-ويوا قد جاوز الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، فهو يجمع في عمل واحد بين التاريخ والترجمة الذاتية، القص والنقد، مما أصبح طابعاً مميزاً للكتّاب المنخرطين في همومِ وطنهم. وهذه الكتابات بدورها تشكك في الطابع الفردي للإبداع وتشير إلى أن الأدب ينبع من الجماعة ويصب في تيار تعاوني.

خاتمة معاناتهما: النمط الأنثوي عند هاردي ونجوجي
ڤيرجينيا أولا

من ملامح كتابات الرواني الكيني نجوجي وا ثيَنجو اهتمامه بتصوير المرأة في مجتمع كينيا التقليدي وعبر مراحل التغير الاجتماعي والسياسي التي مرّ بها، بما في ذلك ثورة الماو ماو، كما يصورها في الحاضر بكل إشكالياته الاقتصادية والاجتماعية. وهو يقدم أنماطاً مختلفة من النساء: المراهقة، المتزوجة، العزباء، العجوز، العاملة، العاهرة - وكلهن يحاولن مقاومة وضعهن.

وشخصية ورينجا في رواية **الشيطان على الصليب** لنجوجي تشبه إلى حد كبير شخصية تيس في رواية **تيس من عائلة إيربيرڤيل** لتوماس هاردي. فهاتان الشخصيتان

تمثلان المرأة "الساقطة" في مجتمع زراعي، وهما ضحية من ضحايا الاستغلال الاقتصادي والجنسي؛ وتنتهيان كلتاهما بقتل المسئول عن عذابهما لاسترداد كرامتهما، ولكن هذا بدوره يؤدي إلى نهاية مأساوية. وتشكل البطلة في كل عمل مؤشراً لمعالجة المؤلف لقضية المرأة وجذورها في تحيزات المجتمع.

وفي القراءة المدققة للبحث، تجد صاحبة المقالة أنه على الرغم من التشابه بين البطلتين في هذين العملين، فهناك اختلافات تعكس تمايز الواقع الثقافي ورؤية المبدع. فبطلة هاردي طفلة الطبيعة، حدسية ولاعقلانية، وهي موضوع جنسي - لا ذاتاً جنسية. فعندما تواجه استلاب كرامتها لا تعرف كيف تتصرف إزاء عارها، لأنها كائن عاطفي في المقام الأول. أما بطلة نجوجي فتتخلص من خوفها وعدم ثقتها بنفسها في حبكة الرواية وتتساءل عما يجري حولها، ويتمثل فيها وعي اجتماعي. وهذا التمايز في صورة البطلة يشير إلى أن مقاربة قضية المرأة يعكس بصمات واقع أفريقيا اليوم من جهة وماضي بريطانيا الفكتوري من جهة أخرى.

بين العمامة والطربوش:
الحداثة وقلق التحول في حديث عيسى بن هشام
أنشومان موندال

تحلل وتقيم هذه المقالة أثر التحولات الاجتماعية في القرن التاسع عشر في مصر، بما في ذلك مناورات الانتقال من بنية تقليدية إلى مجتمع حديث، على نص **حديث عيسى بن هشام** للمويلحي ويمكن اعتبار هذا النص عملاً انتقالياً أو جسراً بين جنسين أدبيين غير متزامنين: المقامة كما عرفها التراث القديم، والرواية كما عرفها العصر الحديث، فهو نص يحمل ملامح الاثنين معاً.

ويجد الباحث بصمات النقلة من بنية القديم إلى بنية الحديث متواجدة على مستوى الشكل والمضمون في هذا العمل. إن ازدواجية الهوية في النص والموقف الملتبس للعمل من الزمن والمال والقانون يكشف عن تأرجحه بين مفاهيم التقدم الخطي للتاريخ والفردية الاقتصادية والقوانين العلمانية من جهة، وقيم تقليدية لهذه المفاهيم الثلاثة من جهة أخرى. كما أن شكل العمل يعكس كلا من خاتمة المقامة باعتبارها جنساً أدبياً معقداً ومبهماً لا يتمكن من التعبير عن تجربة الحداثة، وبداية نشوء أجناس أدبية ستقوم باستيعاب متغيرات العصر فيما بعد. إنه عمل يحمل في صميمه نقطة التحول من نهج إلى آخر.

العشاء السفلي: وجه ميزار

محمد الشركي

(ترجمة وتقديم نور الدين زويتني)

يقوم المترجم بتقديم كتاب العشاء السفلي وهو رواية شعرية الأسلوب، اعتبرت حدثاً أدبياً في المغرب عندما نشرت عام ١٩٨٧. والكتاب يمثل رحلة في الزمن والذات، مليئة بالإشارات الأسطورية والأنثروبولوجية، الأفريقية والكونية. وتبدأ برسالة ترسلها ميزار للراوي مغران، ابنها وحبيبها - وهو شخصية رئيسية في الرواية - وتطلب منه أن يأتي ليزورها في القصر فليس لديها إلا ليلة واحدة (للمزيد عن الرواية وبعدها الصوفي ، راجع دراسة فريال غزول في القسم العربي من هذا العدد). في هذه الرحلة - كما يقول المترجم - يجد القارىء غوصاً في مختلف الأساطير والرموز الميثولوجية، لتصبح ميزار المرأة الإلهة بتجلياتها المتعددة: عشتار، إيزيس، ديانا، إلخ. وقد ترجم المترجم الثلث الأول من هذه الرحلة العجائبية لهذا العدد. ونستشهد بمقتطفات مما جاء في هذا الجزء من الرواية الذي يسمى "وجه ميزار":

* "أمر كان، وأبداً يعود.

لنترك الأبراج المرصعة بأملاح الشمس الغائبة، والقباب المضرجة بالطحلب الغسقي، ولننحدر نحوكِ، أنتِ الطالعة في ليلنا.

ميزار،

ذكراك تزويع الجسد وتخطف الفكر إلى إقليم حتمي.

ذكراك: نهر أورفيوسي أرقد في قرارته وأمضغ أعشابه المخصبة والسامة إلى حدود الهذيان."

* "...فتح باب الضريح ، وخرج لسان الدين [ابن الخطيب] من رماده. خرج مثلما يخرج ظل من مرآة، وكانت لحيته لا تزال كثة وخضراء. خرج وأشرف على فاس، واهبة القتل الذي هزّ الضيافة، ثم تمشى قليلاً حتى بلغ شجرة عسل بري، وتوقف قربها".

* "... ثم واصلتِ الكلام:

- ...سافرتُ بالليل ورقدت بالنهار، فرأيت الأخاديد المضرجة بالسوسن والغابات المبهورة باللهب القديم، شربت الدم النيء مع قبائل الكونغو، حضرت طقس الملك الميت وحصانه اللاحق به في أعالي الطوغو، وفي أفريقيا الاستوائية تعلمت العرافة وأسرار الأفعى المقدسة..."

صورة الآخر وأنثروبولوجيا ما بعد الحداثة

حوار مع إليزابيث فيرنيا

قدمت الباحثة إليزابيث فيرنيا أعمالاً تدخل في نطاق ما يسمى "أنثروبولوجيا ما بعد الحداثة" قبل أن يصاغ هذا المصطلح. فقد عبّرت عن حضورها الشخصي في كتاباتها التي جمعت بين الأدب والإثنوغرافيا وصورت المجتمع الريفي والمديني في العراق ومصر والمغرب، وكذلك فعلت في أفلامها الأنثروبولوجية الوثائقية عن النساء الفلسطينيات والمغربيات والمصريات. وهي من الرائدات في مجال تقديم الآخر فقد هيأت للمستبعدين من الأضواء (النساء، اللاجئين، العمال، الفلاحين، الأصوليين) مجال الحديث عن أنفسهم في كتب مرجعية أشرفت عليها وفي أفلام سينمائية أخرجتها. وقد أجرت مجلة **ألف** هذه المقابلة معها تحريرياً في خريف ١٩٩٦. وفيما يلي مقتطفات مترجمة من ردودها المنشورة كاملة في القسم الإنجليزي من هذا العدد:

"لقد أشار عالم جغرافية مرة إلى أن أي مواطن في العالم العربي لا يمكن أن يطلق على نفسه مصطلح "شرق أوسطي". أوسط بالنسبة لمن؟ الإمبراطورية البريطانية! شرق بالنسبة لمن؟ السويس! فعلينا دائماً أن نتذكر أن هناك بعداً إيديولوجياً في "المصطلحات" و"الخرائط" و"الدراسات الإقليمية"."

"إنني أرى أن في كل رواية جيدة عناصر إثنوغرافية: فرواية **مدام بوفاري** لفلوبير تعلمنا الكثير عن الحياة في الريف الفرنسي في القرن التاسع عشر، وتزدحم رواية **أوليڤر تويست** لديكنز بتفاصيل الحياة اليومية في لندن الصناعية. لكنني أيضاً أرى أن الرواية تختلف عن الإثنوغرافيا وتزيد عليها؛ فهي عمل يعتمد على الخيال ويقدم رؤية موحدة للأديب الذي أبدعها. كما أرى أن الدراسة الإثنوغرافية تزيد على الرواية بطريقتها الخاصة؛ فهي تحتوي على معلومات وتحليلات لا نجدها في الرواية والتي تساعد القارىء على إدراك النسق الثقافي المقدّم."

"إن تصويرالآخر مشكلة حقيقية في رأيي، إلا أن الجانب الإيجابي من طرح هذه الإشكالية هو فرضها، على السينمائيين والكتّاب والأنثروبولوجيين مواجهة قضية المدروسين والإخباريين واعتبارهم عناصر متكافئة وفاعلة في المشروع التصويري. وأنا شخصياً لا يمكنني أن أصور أحداً في أفلامي دون موافقته أو موافقتها، ولكنني لا أعتقد أنه بإمكاني إعطاء من أصور الكلمة الأخيرة في طريقة تصويرهم. فلا بدّ أن تكون الكلمة الأخيرة للسينمائي الذي سيتحمل مسئولية الفيلم، كما أن مسئولية الشكل النهائي للرواية تقع على عاتق الروائي."

"إن بنيـة الأسرة في أفـريقيـا لم تكن أبداً ثابتة، بل تجـاوبت باسـتمـرار مع مـا يسـتجـد من ظروف. وعلى الرغم من المحاولات التي تعرف بالحداثية للتقليل من شأن دور الأسرة وإعلاء شأن الدولة في العلاقات الإنسانية، فالأسرة ما زالت الوحدة الاجتماعية الأساسية في القارة؛ وهي المرجع الوحيـد لملايين البشـر الذين وجدوا فيهـا بنيـة مفيـدة عبر القرون. إن الإسـرة في مأزق اليـوم، وذلك لأسبـاب ترتبط بحركيـة المجتمع وبعـوامل اقتصـادية وتفكك النسـق القديم لعلاقات القرابة في الأسرة الممتـدة. ولكن لم يظهر ما يحل محل الأسرة، ويبدو أنهـا تعـاود التشكل وتحاول التأقلم لظروف معيشية مختلفة اختلافاً كبيراً عن السابق."

تعريف بكتاب العدد

(أبجدياً حسب الاسم الأخير)

نبيلة إبراهيم: أستاذ الأدب العربي والأدب الشعبي بقسم اللغة العربية، جامعة القاهرة. لها العديد من الأعمال المنشورة، من أهمها: **سيرة الأميرة ذات الهمة** (١٩٨٢) وعدد من الدراسات حول القصص الشعبي ونقد الرواية. قامت بترجمة عدد من الأعمال الأجنبية. ولها الكثير من المقالات المنشورة في المجلات العربية المتخصصة.

رندة أبو بكر: حصلت على درجة الماجستير من قسم الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة حيث تعمل الآن كمدرس مساعد. تعد الآن رسالة الدكتوراه في الأدب المقارن بجامعة تكساس. وتتضمن اهتماماتها: الشعر، الأدب المقارن، أدب المقاومة، الترجمة.

أحمد أبو زيد: أستاذ الأنثروبولوجيا المتفرغ بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية. تلقى تعليمه بجامعتي الإسكندرية وأكسفورد. قام بتدريس علمي الاجتماع والأنثروبولوجيا بجامعة جنيف وجامعة الكويت، والجامعة الليبية والجامعة الأمريكية بالقاهرة. له عدد من المؤلفات المنشورة والكتب المترجمة والمقالات. ومن بين أعماله **المجتمعات الصحراوية في مصر** (١٩٩٠) **ورؤى العالم** (١٩٩٢). نال العديد من الجوائز العلمية بالإضافة إلى عضويته بالكثير من الهيئات العلمية.

شيرين أبو النجا: حصلت على درجتي الماجستير و الدكتوراه من قسم الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة حيث تقوم الآن بتدريس مادة الشعر. وهي تقوم أيضاً بتدريس مادة الأدب العربي الحديث بقسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. لها العديد من المقالات المنشورة بالدوريات الأدبية العربية. تتضمن اهتماماتها ومجالات بحثها النقد الأدبي الحديث الخاص بكتابات المرأة العربية.

ڤرجينيا أولا: أستاذ مساعد بقسم الأدب الإنجليزي، جامعة الكويت. تلقت تعليمها بكندا ونيجيريا. نالت العديد من الجوائز والمنح الأكاديمية. قامت بتدريس الأدب الإنجليزي والأفريقي في كندا ونيجيريا. تعمل كمحكّمة للأبحاث التي تنشر بالمجلة العربية للعلوم

الإنسانية بجامعة الكويت. لها العديد من الأبحاث المنشورة بالمجلات المتخصصة. عضو العديد من الهيئات الثقافية الدولية.

سيزا قاسم دراز : درّست الأدب فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة وجامعة القاهرة . نشرت عددا من المقالات والكتب حول الأدب العربي والمقارن، ومن بينها **بناء الرواية : دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**؛ وشاركت في الإشراف على **أنظمة العلامات: مدخل إلى السيميوطيقا**؛ وعلى ترجمة مجموعة من القصص العربية إلى الإنجليزية، كما ترجمت إلى العربية نصوصاً هامة من النقد الأوروبي.

دايڤيد دورسي : حصل على درجة الدكتوراه من جامعة پرينستون، هو أستاذ الأدب الإنجليزي ورئيس قسم الدراسات الأفريقية والأمريكية-الأفريقية بجامعة كلارك في أتلانتا بالولايات المتحدة الأمريكية. وقد نشر له العديد من المقالات والدراسات عن الكتاب الأفريقيين والأمريكيين-الأفريقيين ومنها (بالإنجليزية) **الشكل والمغزى في الأدب الأفريقي** و"الوعي النقدي بالشعر الأفريقي" و"مقدمة لجماليات سوداء."

نور الدين زويتني : يدرِّس اللغة الإنجليزية وآدابها في جامعة أبي شعيب الدكالي في مدينة الجديدة (قرب الدار البيضاء) في المغرب. وهو شاعر، نشرت قصائد له في الملاحق الثقافية لجريدة **العلم** وجريدة **الاتحاد الاشتراكي**.

عبد الحميد الزين : درس في جامعة الإسكندرية والجامعة الأمريكية بالقاهرة وجامعة شيكاغو. عمل أستاذاً للأنثروبولوجيا في جامعة تيمپل (فيلاديلفيا)، وكتب العديد من الدراسات الأنثروبولوجية الهامة عن مصر وكينيا والإسلام ومنها كتاب **المروج المقدسة** (بالإنجليزية).

عادل السيوي : تخرج من كلية الطب جامعة القاهرة . كما التحق بالقسم الحر بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة. ومنذ عام ١٩٧٨ قرر التفرغ لفن التصوير والرسم حيث أقام أول معرض لأعماله عام ١٩٨٠ بأتيليه القاهرة. انتقل إلى مدينة ميلانو بإيطاليا من الفترة ١٩٨٠ إلى ١٩٩٠ واستمر في إقامة معارض فردية وجماعية بانتظام في القاهرة وعديد من المدن الأوروبية. وقد ترجم أعمال ليوناردو دافنشي إلى العربية. وهو رئيس تحرير مجلة فنون تشكيلية جديدة بعنوان **عين**.

محمد الشركي : حصل على الإجازة في الفلسفة. يعيش حالياً بفاس، مُشتغلاً بالكتابة والترجمة، وله عدة أعمال منها **الليلة المحروسة والعشاء السفلي**. ترجم أعمالً للطاهر بنجلون

وعبد اللطيف اللعبي وإدمون عمران المليح إلى العربية، ونال جائزة المغرب الكبرى للترجمة.

جون شوب : حصل على درجتي الليسانس والماجستير في دراسات الشرق الأوسط (العربي) من جامعة يوتا. حصل على الدكتوراه في الأنثروبولوجيا الثقافية من جامعة واشنطن. له عدد من الأبحاث عن أثر التنمية على الشعوب التقليدية. عمل بالجامعة الأمريكية بالقاهرة في الفترة ما بين ١٩٩٠- ١٩٩٦. ويعمل الآن بجامعة الأخوين بالمغرب.

صلاح صالح : حصل على الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة دمشق. يعمل الآن محاضراً في جامعة تشرين في اللاذقية. صدرت له مجموعة شعرية بعنوان **مدى في الكلام**. كما نُشر له العديد من الدراسات حول الرواية العربية ونقد الفن التشكيلي في الدوريات الثقافية ، ومنها **قضايا المكان الروائي والرواية العربية والصحراء**.

ميرال الطحاوي : نشأت في الشرقية ودرست في جامعة القاهرة وكتبت رسالة الماجستير عن "التمرد والاغتراب في النص القصصي في الستينات" وتعمل الآن مدرساً مساعداً في كلية الدراسات العربية بجامعة القاهرة، فرع الفيوم. لها مجموعة قصصية بعنوان **ريم البراري المستحيلة** (١٩٩٤) ورواية **الخباء** (١٩٩٦) ورواية **الباذنجانة الزرقاء** (تحت الطبع). وهي تحضر رسالة دكتوراه عن رواية الصحراء في الأدب العربي المعاصر.

جوزين جودت عثمان : أستاذ الأدب الفرنسي بكلية الآداب، جامعة القاهرة، حيث حصلت على درجتي الليسانس والماجستير. حصلت على درجة الدكتوراه من جامعة الإسكندرية. لها العديد من الأعمال المنشورة والمؤلفات، منها (بالفرنسية) **شخصية محمد صلى الله عليه وسلم بين الشرق والغرب** و (بالعربية) **شارل بودلير رائد الشعر الحديث**. قامت بترجمة العديد من الأعمال من وإلى الفرنسية والعربية. تشمل اهتماماتها الشعر الفرنسي المعاصر، الأدب الزنجي الناطق بالفرنسية، الأدب المقارن، والنقد الأدبي.

فريال جبوري غزول : درست في العراق ولبنان وأوروبا والولايات المتحدة. تعمل حاليا أستاذة في قسم الأدب الإنجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. لها العديد من المقالات والدراسات في الأدب المقارن، وآداب القرون الوسطى والأدب الحديث، منها كتابها بالإنجليزية **ألف ليلة وليلة في السياق المقارن** (١٩٩٦) وأشرفت على كتاب بالإنجليزية بعنوان **الرؤية من الداخل: أدباء ونقاد حول الأدب العربي المعاصر** ولها كتاب بالعربية بعنوان **سعدي يوسف** (١٩٨٩). وقد ترجمت العديد من الكتابات الإبداعية والنقدية من العربية والإنجليزية والفرنسية.

إليزابيث فيرنيا : أستاذ الأدب الإنجليزي ودراسات الشرق الأوسط بجامعة تكساس بأوستن. لها العديد من الكتابات والأفلام عن الشرق الأوسط ولها اهتمام خاص بالمرأة والأسرة. من بين كتبها، **ضيوف الشيخ** و **شارع في مراكش**. من بين أفلامها، "ثورة محَجَّبة" و"إسرائيليون وفلسطينيون". لها الآن كتاب عن العالم العربي تحت الطبع.

جيمس كليفورد : يعمل أستاذاً في قسم تاريخ الوعي في جامعة كاليفورنيا (سانتا كروز). لقد كتب وأشرف على أعمال كثيرة في الدراسات التي تتضامن فيها حقول معرفية عديدة ومنها **كتابة الثقافة** (بالإنجليزية).

أرتشي مفيجي : أستاذ الأنثروبولوجيا وعلم اجتماع التنمية بجامعة كوين جوليانا بهولندا منذ عام ١٩٧٣. تلقى تعليمه بجامعة كيب تاون حيث حصل على أربع درجات علمية في العلوم الحيوية والإنسانية والإجتماعية قبل ذهابه إلى جامعة كمبريدج حيث حصل على درجة الدكتوراه في الأنثروبولوجيا وعلم اجتماع التنمية. عمل أستاذاً بالعديد من الجامعات الأمريكية والأوروبية والأفريقية وهو أيضا أحد الأعضاء المؤسسين لمجلس أبحاث العلوم الاجتماعية في أفريقيا (CODERSIA) وزميل الأكاديمية الأفريقية للعلوم والمدير المؤسس لمركز الأبحاث متعدد التخصصات بجامعة ناميبيا. وقد نشر له العديد من الأبحاث في مجال العلوم الاجتماعية، ومنها (بالإنجليزية) **العلم والإيديولوجيا والتنمية** (١٩٧٩)، و**نظرية وإثنوغرافية التشكيلات الاجتماعية في أفريقيا** (١٩٩١). وهو يعمل حاليا كمستشار مستقل للعديد من أقسام الأمم المتحدة.

فاطمة مسعود : درست اللغة والأدب الألماني في جامعة القاهرة ، وجامعة ماربورج / لان بألمانيا الغربية حيث حصلت علي الدكتوراه في الشعر الألماني المعاصر . وهي تعمل حالياً أستاذاً مساعداً للأدب الألماني بقسم اللغة الألمانية وآدابها بكلية الآداب جامعة القاهرة . وقد قدمت دراسات في الأدب الألماني والمقارن بالألمانية والعربية حول مشكلة اللغة في الأدب الألماني من الناحية الأدبية والفلسفية منها : "التجربة الصوفية وحدود اللغة في **مشكاة الأنوار** للغزالي ومواعظ مايستر إيكهارت الدينية" و"قصص الأطفال لبيتر بيكسل أو قصة اللغة في وحدتها" و"الستينيات والإطاحة بالسلطة: دراسة أدبية تاريخية" و"الموت كتجربة لغوية في أعمال أرنست مايستر الشعرية الأخيرة" و"الوعي بالفناء والشك تجاه اللغة في شعر انجبورج باخمان". قامت بترجمة قصة **فنان الجوع** لفرانس كافكا لمجلة **القاهرة**، وشاركت في ترجمة **قصص جريم** لدار الفتى العربي.

أنشومان موندال : حصل على درجة شرفية في الأدب الإنجليزي من جامعة إدنبرة كما نال درجة الماجستير في الأدب المقارن من قسم الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن. يدرس الآن بجامعة لندن وتتضمن أبحاثه العلاقات بين القومية والأدب.

عبد الرشيد نا' الله : يدرّس الأدب الشفوي والأدب الأفريقي والإنجليزية بجامعة إلورين بنيجيريا. وقد قام بالتدريس أيضا في جامعة ألبرتا بكندا. له العديد من الأعمال المنشورة بالمجلات الدولية المتخصصة. شارك في كتابة **مقدمة إلى الأدب الشفوي الأفريقي**(١٩٩١). وهو عضو في العديد من الهيئات الثقافية. يشرف حالياً على كتاب يتضمن عدداً من القصائد والمقالات النقدية حول بيجيريا (تحت الطبع).

فرانسيس هاردينغ : تعمل مدرساً لمادة الدراما الأفريقية بقسم الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن. لها العديد من الكتابات عن المسرح الأفريقي، من ضمنها دراسات عن الدراما التليفزيونية وفن تحريك العرائس. لها اهتمام خاص بطبيعة التمثيل والإبداع في العرض الأفريقي.

ماري هارڤن : حصلت على درجتي الليسانس والماجستير في الأدب الإنجليزي من جامعة دايتون، أوهايو. تدرس الآن للحصول على الدكتوراه بجامعة تكساس بأوستن، متخصصة في أدب العالم الثالث والأدب العرقي. تكتب رسالة الدكتوراه عن الكاتب النيجيري كين سارو-ويوا واستراتيجيات المقاومة في كتاباته. عملت أيضاً مع عدد من الجمعيات غير الحكومية كما قامت بتدريس مواد الإعلام الإخباري والأدب والنقد.

نيكولاس هوبكنز : درس في الولايات المتحدة وأوروبا. يدرّس علم الإنسان في الجامعة الأمريكية بالقاهرة. قام بدراسات ميدانية في غرب أفريقيا وشمالها وفي مصر. له العديد من المقالات والكتب بالإنجليزية والفرنسية، منها **الحكم الشعبي في بلدة أفريقية: كيتا (مالي)**، **الإسهام الشعبي في التحول الاجتماعي**، **التغيرات في الريف المغاربي**، **التحولات في المجتمع الريفي في مصر**.

took up painting full-time and in 1980 held his first exhibition at the Cairo Atelier. From 1980 to 1990 he lived in Milan, Italy, where he further developed his painting techniques while holding exhibits regularly both in Cairo and in other European cities. He has translated Leonardo da Vinci's collected works to Arabic. He is the editor of a visual arts magazine entitled *'Ain*.

Miral al-Tahawi received her M.A. degree from Cairo University. She is now working as an Assistant Lecturer at the Faculty of Arabic Studies. Cairo University. Fayum branch. She has published a collection of short stories. *Rim al-barari al-mustahila*, and a novel, *Al-Khiba'* and has a forthcoming novel. *Al-Bathinjana al-zarqa'*. She is currently working on her Ph. D. on the Saharan Novel in contemporary Arabic literature.

Abdul Hamid M. el Zein was educated at the University of Alexandria, American University in Cairo, and the University of Chicago. He was a professor of Anthropology at Temple University (Philadelphia) and wrote a number of anthropological works on Egypt. Kenya and Islam, including *The Sacred Meadows*.

Norddine Zouitni teaches English language and literature at the University of Abu Shu'ayb al-Dukali in al-Jadida (near Casablanca) in Morocco. He is a poet whose poetry has appeared in literary supplements of Moroccan papers.

Virginia Ola is Associate Professor in the Department of English Language and Literature, Kuwait University. She received her education in Canada and Nigeria. She has received a number of academic awards and fellowships and she is an advisor to scholarly journals. She has published a number of papers in specialized periodicals and is member of several international cultural organizations.

Gusine Gawdat Osman is Professor of French Literature at the Faculty of Arts, Cairo University, where she received her B.A. and M.A. degrees. She obtained her Ph.D. degree from Alexandria University. She has a number of books (including *L'Afrique dans l'univers poétique de Léopold Sédar Senghor*) and papers published in literary journals, and has translated a number of books from and into Arabic and French. Her interests focus on contemporary French Literature, African Francophone Literature, Comparative Literature and literary criticism.

Salah Salih received his Ph.D. degree in Literature and the Humanities from the University of Damascus. He is currently a Lecturer at Tashreen University in Syria. He published a collection of his poetry in Damascus as well as a number of studies and research papers on the Arabic novel and art criticism in local and Arab cultural periodicals.

John Shoup received his B.A. and M.A. from the University of Utah in Middle East Studies with an emphasis on the Arabic-speaking world. His Ph.D. is in cultural anthropology from Washington University in St. Louis. His dissertation was on the use of a traditional Bedouin land use system as cooperatives by the governments of Syria and Jordan. Other research has been on the impact of development on traditional peoples and from 1986 to 1988 he was the project social scientist with a development program funded by USAID in Lesotho. While in Lesotho he also conducted research on the role of traditional doctors in local decision-making and on popular culture. He taught at the American University in Cairo and is currently teaching at al-Akhawayn University in Morocco.

Adel El Siwi is a medical doctor by training who in 1974 decided to enroll in the Faculty of Arts in Cairo to study painting. In 1978 he

of Sciences, and founding Director of the Multi-disciplinary Research Center of the University of Namibia. He has published widely, including *Science, Ideology and Development* (1979) and *The Theory and Ethnography of African Social Formations* (1991). His current research interests include the ethnography of social scientific and humanistic discourse in Africa, the ethnography of African politics, the agrarian question in Africa, and gender issues. At present he is a free-lance consultant to various UN agencies.

Fatma Massoud was educated at Cairo University and the University of Marburg / Lahn, in West Germany, where she specialized in German literature. She obtained her Ph. D. in contemporary German poetry and is currently teaching in the German Department at Cairo University. She has written and published several articles on the problem of language in German literature (in German as well as Arabic), including : "Mystisches Erbebnis and Sprachgrenzen in El-Ghazalis *Michkât al Anwâr* und Meister Eckeharts deutschen Predigten," "Peter Bichsels Kindergeschichten oder die Geschichten einer einsamen Sprache," "Endzeitbewusstsein und Sprachskepsis: 'Grenzüberschreitung' als Darstellungsproblem in der Lyrik Ingeborg Bachmanns." She has translated F. Kafka's *Der Hungerkünstler* and has co-translated *Grimms' Fairy Tales.*

Anshuman A. Mondal obtained an honours degree in English Literature at Edinburgh University and a Masters in Comparative Literature at SOAS. He is currently a research student at SOAS investigating the relationships between nationalism and literature.

Abdul-Rasheed Na'Allah is the co-author of *Introduction to African Oral Literature* (1991). He has published in international journals including *Frankfurter Afrikanistische Blätter*, *Canadian Review of Comparative Literature*, *Canadian Journal of African Studies*, and *Journal of Religion in Africa*. He teaches oral literature, African literature and English at the University of Ilorin, Nigeria and is currently on study leave to the University of Alberta, Edmonton, Canada. He is a member of the Ilorin Writers Unlimited, the Association of Nigerian Authors, Canadian and international associations of Comparative Literature. He has recently edited a book of poems and critical essays entitled *Ogoni's Agonies*.

puppetry. Her particular interest is in the nature of acting and creativity in African performance. She is currently Lecturer in African Drama in the Department of African Languages and Cultures at the School of Oriental and African Studies, University of London.

Mary Harvan earned B.A. and M.A. degrees in English from the University of Dayton (Ohio). Currently a Ph.D. candidate in English at the University of Texas at Austin, she specializes in ethnic and Third World literatures and has presented work on Buchi Emecheta, Chinua Achebe, and Elizabeth Gaskell. She is writing a dissertation on Nigerian writer Ken Saro-Wiwa, the Ogoni struggle, and strategies of resistance writing in the late twentieth century. Harvan also worked for NGOs and taught courses on the news media and on literature and criticism.

Nicholas S. Hopkins was educated in the U.S.A. and Europe. He teaches Anthropology at the American University in Cairo. He has undertaken a number of field studies in West and North Africa and Egypt. He has published a number of books, including *Popular Government in an African Town: Kita, Mali; Testour: La transformation des campagnes maghrébines*; and *Agrarian Transformation in Egypt*. He is co-editor of *Popular Participation in Social Change* and of *Arab Society: Social Science Perspectives*. He has also prepared a study on rural development in India.

Nabila Ibrahim is Professor of Arabic and Folk Literature at the Department of Arabic Language and Literature, Cairo University. She has a number of published works, among which are *Sirat al-Amira That al-Himma* and a number of studies on Folk Literature and the novel. She has translated several works and published a number of articles in specialized Arabic journals.

Archie Mafeje was educated at the University of Cape Town where he received degrees in biological sciences, humanities, and social sciences. He also obtained a doctorate in Anthropology and Sociology of Development from Cambridge University. He has been a Queen Juliana of the Netherlands' Professor of Anthropology and Sociology of Development since 1973. He has been a visiting professor in several African, American and European universities. He is one of the founding members of the Council for Social Science Research in Africa (CODESRIA), a Fellow of the African Academy

James Clifford is a professor in the Department of History of Consciousness at California University (Santa Cruz). He has written and edited influential interdisciplinary works, including *Writing Culture*.

David Dorsey received his Ph.D. from Princeton University, and is Professor of English and Chair of African and African-American Studies at Clark Atlanta University (USA). He is the author of several works on African and African-American authors, including *Design and Intent in African Literature*,"Critical Perception of African Poetry" and " Prolegomena for Black Aesthetics."

Céza Kassem-Draz taught literature at the American University in Cairo and at Cairo University. She has published several articles and books on Arabic and Comparative Literature, including *The Structure of Najib Mahfouz's Trilogy*, *Introduction to Semiotics* and has edited *Flights of Fantasy* (a collection of modern Arabic short stories translated into English).

Elizabeth Fernea is a professor of English and Middle Eastern Studies at the University of Texas at Austin. She is a writer and film-maker who has produced widely on Middle Eastern topics, particularly women and the family. Among her books are *Guests of the Sheikh*; *A Street in Marrakech*; and most recently an edited volume, *Children in the Muslim Middle East*. Her latest is: *The Arab World: Forty Years of Change* (written with Robert A. Fernea). Her films include "A Veiled Revolution" for Channel 4, London and "The Struggle for Peace: Israelis and Palestinians," for PBS in America.

Ferial J. Ghazoul was educated in Iraq, Lebanon, Europe and the United States. She is presently Professor of English and Comparative Literature at the American University in Cairo. She is the author of a number of studies on comparative, medieval and modern literature, including *The Arabian Nights: A Structural Analysis* and *Sa'di Yusuf*. She has translated creative and critical texts from Arabic, English and French. She is also the co-editor of an anthology on modern Arabic Literature entitled *A View from Within* (1994) and the author of *Nocturnal Poetics* (1996).

Frances Harding has written on different aspects of theatre in Africa, including television drama, theatre-for-development, masquerade and

Notes on Contributors

Randa Abou-bakr is an assistant Lecturer in the Department of English Language and Literature at Cairo University. Her M.A. dissertation was on the poetry of Wilfred Owen. She is currently working on her Ph.D. in Comparative Literature at the University of Texas at Austin. Her interests include Comparative Poetics, Resistance Literature and Translation.

Shereen Abou El Naga received her M.A. and Ph. D. degrees from the English Department, Cairo University where she currently teaches Poetry. She also teaches Modern Arabic Literature in the Department of Arabic Studies in the American University in Cairo. She has published articles in a number of Arabic literary periodicals. Her interests and research topics include Feminist and Gender issues.

Ahmed Abou Zeid is Professor Emeritus of Anthropology at the the Faculty of Arts, Alexandria University. He received his education at Alexandria and Oxford Universities. He taught Sociology and Anthropology at the Universities of Geneva and Kuwait, the Libyan University and the American University in Cairo. He has a number of published books and articles as well as a number of translated works, among which are *Saharan Societies in Egypt* (1990) and *World Visions* (1992). He has received a number of scientific awards and prizes, in addition to being a member of various scientific organizations.

Mohammed Chergui received his B.A. in Philosophy. He now lives in Fez, writing, translating and contributing articles in literary magazines. He is the author of a number of avant-garde works in Arabic and the translator of Francophone literature into Arabic. He was awarded the Grand Prize of Morocco for Translation.

Anthropology just as the atomic explosion in Hiroshima should not detract form Nuclear Physics. Postcolonial anthropologists in Africa have studied their own cultures from perspectives different from those of earlier Western anthropologists—at least their priorities were different. They study, for example, the impact of Western culture and the penetration of colonial powers into theirs, and consider not only the present but also the options for the future. They have extended their object of study from the small local group to wider regions and at times to the entire national culture."

"The State's attitude in Egypt to its Bedouins has mostly been unsympathetic to their needs. In fact, it has been so lacking in understanding and heavy-handed in their control, that the Bedouins distinguished between themselves and the "Egyptians," meaning the inhabitants of the Nile Valley. Only recently, one can observe an awareness of the desert as the only outlet for population explosion and thus the need to develop it. The "development" on the northern shore in the form of tourist villages will necessarily break the isolation of the Bedouins. Such projects of construction will bring benefits to some individuals and companies, but only occasionally to the Bedouins themselves."

"My acquaintance with Anthropology was accidental. It was made possible by the general cultural ambiance of Egypt in the forties, which allowed me and my generation broad and varied knowledge of different cultures. Egypt, and especially Alexandria, was a center where many intellectual and artistic currents intersected. Egyptian cultural periodicals used to publish discussions by Egyptian and other Arab intellectuals about contemporary schools of the West and the heritage of the East. From the onset, I was interested in both Greek mythology and philosophy as well as ancient Indian epics and thought. Although I majored as an undergraduate in Philosophy, I was fascinated by Sociology which was dominated then by Durkheim and Lévi-Bruhl. Reading Freud's *Totem and Taboo* and Frazer's *The Golden Bough* also directed me to "primitive" thought. I read Malinowski by chance, even before the arrival of Radcliffe-Brown in Egypt. I believe I was the first to use the term "anthropology" in Arabic, when I wrote two articles about myths and primitive thought in 1946."

"Narrative constitutes an important element in both academic anthropology and literary writing. Each tells a "story" based on elements drawn from reality, but arranging them differently; in one case to fit the goals of scientific research, and in the other that of creative fiction. Both the anthropologist and the novelist go beyond concrete reality and attempt to interpret human experience—each within the conventions of his/her field and according to a specific personal worldview. The works of the early anthropologists and some later ones—such as Evans-Pritchard and Lévi-Strauss—provoke and enrich imagination. In fact, the fieldwork of an anthropologist is a unique and exciting experience. I remember when I visited for the first time indigenous groups in East Africa how fantastic the set-up seemed to me. On the other hand, fiction presents what may happen and depicts characters representing types while an anthropological study reports real events and presents real individuals even if identified by pseudonyms."

"The fact that colonial governments made use of Anthropology does not mean that Anthropology was constituted perforce to serve colonialism. This fact should not detract from

According to Clifford, one of the most pervasive allegories that persistently inform ethnographic accounts, is a structure of retrospection that may be called "ethnographic pastoral." This structure, which Clifford ties to the myth of rescue and salvage, dehistoricizes its objet locating it in a mythical everlasting "edenic" past which is contrasted with a decadent present. Primitive cultures are seen as fragile, disintegrating and losing their values. The ethnographer poses as the authority which can "rescue" these cultures by textualizing them, and examples from anthropological monographs mostly on Africa are presented. Clifford sees that this authority is being questioned now, and that this operation of salvaging denies these cultures the capacity of adapting to the flux of history and also places the ethnographer beyond the responsibility of involvement in his/her present society.

In concluding, Clifford sees that allegory is inescapable in the transformation of cultural data into text. Although the story of the transformation of the oral/aural into writing is a long and complicated story, today the world cannot be divided between literate and non-literate societies, and the authority of this transformation is not in the hands of the ethnographer but rather has become an endeavour of an intersubjective dialogue. Meanings must remain open-ended leaving interpretation into the hands of the readers, but must nevertheless be inscribed within a historical locus.

Anthropology as Vocation (Interview)

Ahmed Abou Zeid

In an interview with the foremost anthropologist in the Arab World, professor Ahmed Abou Zeid of Alexandria University, responded extensively to questions on anthropology and literature, his intellectual itinerary, his views on the Self and the Other, and on the relation between Egypt and sub-Saharan Africa. The following are translated excerpts from the complete interview published in the Arabic section.

On Ethnographic Allegory
James Clifford

(Tanslated by Céza Kassem-Draz)

In this article James Clifford argues that ethnographic writing is allegorical at the level of both its content and of its form. The main problem that concerns Clifford is not the rhetorical mode of allegory as it manifests itself in ethnographic accounts, but rather the complexity of the way in which meaning is generated in these accounts.

Allegory implies both the emplotment of a story and also the multiplicity of meanings that it generates. How then does ethnographic writing comply with both these characteristics?

Clifford uses as a case study the account of Marjorie Shostak *The Life and Words of a !Kung Woman*. In this book he finds different levels of meaning: the life of an aging woman belonging to the !Kung tribe in the Kalahari desert is not only meaningful through its biographical element. It constitutes also an allegory of the difference of cultures and the condition of "humanity" (womanhood). The multiplicity of meaning in Shostak's account is manifested through a braided narrative that presents three different registers—each register presenting a different worldview. The first register is the data about the general framework of the !Kung ways of life, the second that of the life of Nisa (the main protagonist of the book) and the third the experience of Shostak in her relation with her informants. The structure of the second and third registers are basically dialogical.

Clifford views allegory as a narrative genre that has the potential to generate, or to displace, other stories. He questions the assumption that ethnographic accounts aim at presenting unmediated facts about other cultures, and do not see themselves as generating allegorical meanings. According to a recent critique of Mead by Freeman (an anthropologist), Mead's book, *Coming of Age in Samoa,* is in reality an allegory that brings into play the image of a possible America; it is a picture designed to present moral, practical lessons for American society. But Clifford looks at the critique of Freeman also as an allegory that brings into mind the meanings fastened to a universal "human nature."

started by the title and a sketch of it: a tent—allowing her imagination to visualize what takes place beneath it. The personal anxieties of the author as well as the fears of a people on the edge who are becoming engulfed by more powerful external forces are projected in the novel, as the author confesses. The heroine in the novel is a "prisoner" who in trying to escape and rebel, becomes "deformed."

The Myth of Creation in East Africa
Abdul Hamid M. el Zein

(Introduced and Translated by Nabila Ibrahim)

The "Myth of Creation" in its East African formulation is the central chapter in a book entitled, *The Sacred Meadows*, by an Egyptian anthropologist who did his field work in the early seventies among the Lamu community in Kenya on the shores of the Indian Ocean.

The translator, in her own introduction to the translation, presents the outline of the book and provides the geographical and cultural context of the community in question.

The author, in this translated chapter, sets out by exposing his theoretical position which combines both Structuralism and Functionalism. Insights from Claude Lévi-Strauss and Bronislaw Malinowski as well as those of Paul Ricoeur and Victor Turner join to develop the author's notion of myth and its symbolic mode. Then the text of the myth, in its Lamuan formulation, is narrated, followed by a close reading and analysis of its binary oppositions, mediating terms, and the underlying existential contradiction at its crux. Angels, jinn, light, fire, earth, wind, water, Adam, Eve, Cain, Abel, Satan, serpent, etc. are the agents of this sacred narrative and cosmic drama. The textual unfolding of the myth is followed by an analysis, which makes use of the structural method and explores the semantic connotations of Swahili words and idioms to explain the logic of the symbolic exchange and the rigor of thought. The themes of unity and multiplicity and their different combinations are delineated in this analysis and the repetitions and their relation to transcendence are explained.

and the recently discovered Fayum portraits—which exhibit Greek influence in ethos and technology—in "preserving" the dead. It also analyzes African masques from the heart of Africa and discusses their "classical," abstract and symmetrical aspects. The article ends by pointing out the importance of African masques and the Oriental practice of "veiling" the royal person, as a sign of awesomeness, to Renaissance and Modern European artists.

The Ethnographic Dimension in Fiction: A Testimony

Miral al-Tahawi

In this interrogative statement, a young woman novelist from al-Sharqiyya governorate (Egypt), author of *al-Khiba'* [The Tent] (1996), reflects on her experience of growing up as a "bedouin" and her efforts to both understand the position of the nomadic life style vis-à-vis the central government and its literary establishment on one hand, and on the other her determination to express her own ethnic and regional specificity in a narrative discourse.

Miral al-Tahawi recognizes that the bedouin way of life—with its chivalric values, genealogical awareness, and free spirit—is on the wane. The nomads have in fact become subjugated to the center and the differentiating features of their identity have been reduced to traditions strictly guarded and customs ceremoniously exhibited, while the economic basis of their social existence has eroded. Reflecting on her own cultural heritage, she thinks of the tokens of bygone ways of life: antique swords and jewelry, photographs of tribal chiefs and a collection of songs, proverbs, tales and folk epics.

It is this "dramatic closure" of a life style that the novelist tries to inscribe in her fiction, as she says, while turning her back to the modish narrative trends and allowing her sensibility to absorb the legends and folklore of her people. However, this decision had to materialize on the level of experience, as she notes. The woman's angle, which is part and parcel of al-Tahawi's identity, offered grounds for drawing on her lived experience and the anthropological specificity of her group. She

The Self-The Other: Africa in the Mirror of German Travellers (1847-1923)

Fatma Massoud

The "Self" covered in this article is the German travellers—be they ethnographers, explorers, scientists or adventurers—who left Europe for Africa between the mid nineteenth-century and the early nineteen twenties. Analysis of different travelogues and experiences with the "Other" shows that these voyages explored not only the image of a native African, but also modified the image of the Self.

The article draws on insights provided by the Egyptian philosopher Mahmoud Ragab in his recent book *Falsafat al-mirat* (Philosophy of the Mirror, 1994) to illuminate the writings of German travellers: Heinrich Barth, Gustav Nachtigal, Alfred Brehm, Albert Schweitzer and Leo Frobenius. The article shows the changes which the "Self" and the "Other" underwent through encounters and how they were at times pitted against each other, and at other times reflected each other in the discourse of the travellers.

The Masque as Art: Africa and Beyond

Adel El Siwi

The author of this article, an artist himself, explores the significance of the masque in different parts of Africa and elsewhere in the world. His article opens by recounting a personal experience which shaped his fascination with masques. As a boy, confronted by the masque, he had ambivalent feelings: fear and reassurance.

The article asserts that the masque reveals and hides; it makes permanent and fixed what is constantly changing—namely, the expression on a face. From this perspective, it suggests the eternal and the sacred. The article also deconstructs the binary opposition between masque and face, person and persona, portrait and staged-self.

The article describes the features, roles, emotional functions, and development of masques: Pierrot, Harlequin, and that of the Clown. It analyzes the significance of the masques in Pharaonic Egypt

Private Experience as Expression of Socio-Political Reality in the Poetry of Dennis Brutus and Mahmoud Darwish

Randa Abou-bakr

This article deals with the poetry of Dennis Brutus (South Africa) and Mahmoud Darwish (Palestine) with the purpose of examining how the two poets turned private experience into public statement. The two poets, known for writing basically lyrical poetry dealing mainly with personal experience and private meditation, have nevertheless managed to produce poetry that is strongly interwoven with their countries' predicaments and their people's concerns. This was not the result of simply integrating personal and political themes, but was more the outcome of a conscious endeavor affecting the two poets' techniques and choice of artistic tools.

The article starts with a brief introduction shedding light on the socio-political background of the two poets, and giving brief notes on their lives. Then follows a discussion of the role of the tension between the private and the public mode in resistance poetry.

For the purpose of studying this tension, manifest in the poetry of the two poets between those two modes of expression, four broad thematic areas are designated. Those represent essentially private experiences: male-female relationships, man's relationship to nature, prison and exile. Under each of these topics, representative poems of the two poets are analyzed. The analysis focuses on the techniques employed by the poets to maintain the tension between public and private modes of expression. Such techniques include the varying of voices, the use of the mask, symbolism, metaphor and irony as well as the varying of syntactic structures.

The article contains translations of extracts from several poems by Brutus, which might provide the reader of Arabic with an introduction to the poetry of Dennis Brutus, who writes in English.

mystic power—whether the glorified shrine, the possessed young man or the woman fortune-teller—are stripped of their supernatural halos. In this case, the concern with the Sufi element is subverted by a realism that aims at demystifying rather than reinforcing popular veneration for "sanctity."

African, Arabian and French Folk Epics

Gusine Gawdat Osman

This comparative study presents influential epics in three traditions revolving around the following heroic figures: Sundiata of old Mali and West Africa, 'Antara of pre-Islamic Arabia, and Roland of Medieval France. After giving a brief summary of each epic and the role of rhapsodists (griot, *rawi*, troubadour) in its development, the author of the article shows how the epics' narration served ideological purposes related to the historical period in which they were formulated or revived. Historical facts were changed in *Chanson de Roland*, replacing the Basques by the Saracens, to fuel enthusiasm for the Crusades. 'Antara's valor went beyond its tribal setting to become an exemplar of Arab-Islamic heroism fighting the Other. Sundiata is endowed with magical powers and seems like a superman. He was at first weak and helpless but became an extraordinary hero, thanks to the powers of the smith.

The Epic of Sundiata was recounted and inscribed in this century to recall the glories of the historical ancient Kingdom of Mali and to symbolize the conviction that Africa can raise itself up—like the protagonist in the folk epic—and overcome colonialism. The movement of "Negritude" helped revive this epic and charge it with an ideological role in the struggle for independence and cultural identity.

The author of the article proposes the possibility of the earliest hero, 'Antara, as a paradigm which affected the construction of the African and French hero, despite the differences in the poetics and politics of these three epics.

The Sufi Novel in the Maghreb

Ferial J. Ghazoul

The distinctive contribution of the Maghreb to contemporary world literature is its formulation of a "Sufi novel," where the sacred dimension and the narrative plot intertwine. Such novels have been written by novelists of the five countries of the Maghreb and are shared by both genders, different generations of writers, and Maghrebi writing in both Arabic and French.

This concern of Maghrebi writers with mysticism and the sacred is not surprising for the history and culture of the Maghreb are permeated with Sufi ways. However, the approach to the sacred varies in these novels reflecting individual temperaments as well as the significance of the place and time of writing. The article investigates how the mystic novel in the Maghreb is shaped by analyzing an example from each of the five countries of the Maghreb.

Nazif al-hajar (When the Rock Bleeds) of Ibrahim al-Kuni (Libya) focuses on totemism while evoking ecological and ethical concerns, wrapped up in Sufi and mythic discourse. On the other hand, *Mawlid al-nisyan* (The Birth of Oblivion) by Mahmud al-Mas'idi (Tunisia) has a philosophical focus in its mystic orientation, in such a way that it can be identified as Islamic existentialism. As for *Loin de Médine* (Far from Medina), written in French by Assia Djebar (Algeria), a preoccupation with history predominates; the novel sketches the rise of Islam, emphasizing the role of women in Arabia in general, and in the family of the Prophet in particular. Djebar extracts scattered references to women by Islamic historians, and complements this elliptical narrative with her visionary imagination. *Al-'Asha' al-sufli* (The Subterranean Supper) of Mohammed Chergui (Morocco), reads like an extended ritual, where the protagonist is initiated into the secrets of a profound relationship (see the translation of a chapter from the novel in the English section of this issue). This journey into the depth of the soul with its lyrical and mystic tones qualifies the novel as "ritualistic." In the novel entitled *Al-Qabr al-majhul aw al-usul* (The Anonymous Grave or The Origins), the author Ahmad Wuld 'Abd al-Qadir (Mauritania) depicts—with a sociological/anthropological eye—the tribal divisions in Mauritania in the mid nineteenth century before the advent of colonialism and modern technology. Narrative agents endowed with

---

Mythic Manifestations of the Sahara in the Arabic Novel

Salah Salih

The Arabic novel has dealt with the Sahara in various ways: contextualizing the plot and characters within it, basing an episode on it, or using it simply to provide an aesthetic function. Furthermore, the inclusion of the Sahara in the Arabic novel has not been a matter of content only; it has affected the horizon of the work and enriched its dynamics. Despite the realism of the Arabic novels which dealt with the Sahara, most of them present the desert environment—topographical, botanical, zoological and cultural—in a fantastic light and present characters living in the Sahara and their dress, behavior, traditions and rites as strange and exotic.

While the Sahara has given rise to the mythic motif within the realistic depiction, the variety of ethnic groups inhabiting the Sahara on its north and south, east and west, as well as the penetration of both Islam and Christianity into the Saharan cultures prevented the presentation of a common mythology.

The works examined are by nine writers from African Arab countries: Ibrahim al-Kuni (Libya), Gamal al-Ghitany and Sabri Moussa (Egypt), Tayeb Salih, Makki Muhammad 'Ali and 'Umar al-Hamidi (Sudan), 'Abd al-Hamid Haduqa (Algeria), Mahmud al-Mas'idi (Tunisia), and Ahmad Wuld 'Ab al-Qadir (Mauritania).

***Alif*:** Detailed studies of individuals—through life histories and biographies—appear to be popular choice among scholars who try to avoid essentialism and stereotypes. Has this trend negatively affected theory building in Anthropology?

Elizabeth Fernea: Life histories and biographies add to our understanding of different cultures. They are important, neglected genres which can only contribute to our information about human beings. Theory-building is crucial, but theories are empty (if interesting) without data. And life histories and biographies provide data.

***Alif*:** Ethnographic writing has been increasingly identified as literary genre in view of its more recent concerns with narrative, verbal eloquence and self-reflexivity. Has Anthropology become Literature?

Elizabeth Fernea: I do not think that anthropology has become literature, any more than I think literature has ever been or will ever become anthropology. I believe, however, that the writing of anthropology has benefited from the new concern with narrative, verbal eloquence, and self-reflexivity. And why not? A better-written ethnography is certainly to be hoped for—the audience, the reader, the student, can only rejoice when such a thing happens. Think of Amitav Ghosh's work, of Thomas Belmonte; wonderful ethnographies, eloquently written. We all benefit—reader, student, the general audience, the discipline itself.

***Alif*:** Can we do without the notion of "culture"? If not, are the components of culture the same everywhere—say in Africa and America?

Elizabeth Fernea: Today many are arguing that the notion of "culture" is an excuse not to talk about race, and problems associated with racism. This may be true, but the concept itself is a useful tool, I believe, to let us think about the Other. It is one way to get our heads around the idea of the Other, to learn to respect the Other. And that of course should be the goal of both anthropology and literature!

Elizabeth Fernea: All scholars have political commitments, whether or not they are expressed, and such commitments do come to bear on their work. I sincerely believe this. In the Arab world and in Sub-Saharan Africa, the artist's political commitment may be harder to express, may put the scholar in danger, may endanger his family. We in the west are fortunate to be able to express our commitment, but I think we also have a responsibility to our students and our readers to explain the place of that commitment in our work.

***Alif*:** What is your position on censorship ? Does it have a role at all? Are you aware of efforts that have been made to censor or silence your own work, in whatever medium ?

Elizabeth Fernea: Censorship is to be deplored, wherever it appears. I think there are serious problems concerning such issues as children and pornography, but is censorship the way to handle it? As for my own work, yes, there have been subtle efforts to discourage me, particularly in my efforts at film production. How? Funding, transmission of final product, reviews, etc.

***Alif*:** Much of your writing revolves around women, children, in short, the family. Are you optimistic about the long-term role of the family in Africa ? Is that role likely to evolve ?

Elizabeth Fernea: The structure of the family in Africa has never been fixed in place, but has always responded to new conditions. Despite so-called modernist efforts to devalue the role of the family and overvalue the role of the state in human affairs, the family remains the basic social unit throughout the continent, the only recourse for millions of people who have found it a useful structure, throughout the centuries. The family is in trouble today, thanks to a mobile society, economic factors and the breakdown of the old extended kin system. But nothing else has appeared to replace it, and it seems to be regrouping and attempting to accommodate itself to vastly changed conditions of life.

enterprise. I would never film anyone without his or her consent, but I am not quite sure that I would give the subjects of a film a final say in how they are represented, once they have agreed to be filmed. The final word must be the film-maker's, who must then take responsibility for the film, just as the novelist takes responsibility for the final form of the novel.

***Alif*:** It has long been recognized that films that focus on individuals have a particularly powerful dimension. Films allow these individuals to speak, as it were, directly to the audience, in a way that is not possible either in anthropology or in literature. Yet the filmmaker still controls what is shown on the screen and orients its presentation. What are the pros and cons of organizing films around interviews in contrast to films that focus on events and processes ? Is multivocality a false dream ?

Elizabeth Fernea: Multivocality is not at all a false dream. But films are not static. They offer a powerful medium for the presentation of ideas as well as people and images. And the final product must engage the viewer if it is to succeed. Thus events and processes move the film along, I believe; the speakers who are interviewed on screen give weight and clarity to those events and processes. The individuals who are interviewed do indeed speak to the audience directly, and through subtitles when languages differ. Subtitles are not ideal, but I prefer them over the "dubbing" voice-over. The viewer sees and hears the subjects actually speaking.

***Alif*:** The world's problems are many, and are apparently not diminishing: Problems of refugees, problems of peace-making, problems of development, problems of understanding, among many others. Must the scholar have a political commitment, or is it only one option among several ? Do you feel that the choices a scholar faces are different in Sub-Saharan African and in the Arab world ? What kinds of contribution can a scholar and humanist make ?

good deal about nineteenth century French provincial life; Dickens' *Oliver Twist* is full of the detail of everyday life in industrial London. But I would also argue that a novel is different from, more than an ethnography; it is a work of the imagination, a single vision of a writer, an artist. And an ethnography offers more than a novel, in its own way; supposedly it contains information and analysis not present in the novel which helps the reader make sense of the cultural pattern described. In my own teaching, I have tried to demonstrate some of the similarities and differences between the two genres. For example, I teach a graduate seminar in English, which is cross-listed in both comparative literature and Middle Eastern Studies, called *Ethnography and Literature: Perspectives on the Middle East*. I ask students to read both an ethnography and a novel about the same culture so that we can see differences and similarities in the way the text is presented by the writers, the use of detail, the supposed intent of the writer, etc. For example, we look at Père Ayrout's *The Fellaheen* together with Abdul Rahman Sharkawi's *The Earth*. We have looked at Sir Walter Scott's *The Talisman* in contrast to T.E. Lawrence's *Seven Pillars of Wisdom*; at Joe Pierce's *A Turkish Village* with Yashar Kemal's *Mehmet My Hawk*.

***Alif*:** There has been a good deal of discussion in recent years about a "crisis of representation" in anthropology and the humanities generally. Some of this has centered around the contrast between written and visual images, some of this around the question of who has the right to represent another—see, for instance, the exchange of letters about a recent film-in-progress by John Marshall on the "Bushmen" of southern Africa in the *Anthropology Newsletter*, May 1996, where one of the underlying issues is whether the people who appear in a film should have a final say in how they appear in it, or whether that responsibility is ultimately the filmmaker's. How do you situate your present and future work within the framework of such a debate ? Do you agree that this is an ethical issue ?

Elizabeth Fernea: The crisis of representation is a real crisis, I believe, but the good side of it is that it has forced film-makers as well as writers and anthropologists to come to terms with their subjects and/or informants and consider them as equal players in the

a means to that end. Postmodernist anthropological writing, with its emphasis on the presence of the anthropologist as a figure in the text, with all its emphasis on reflexivity, is clearly a reaction to the old patterns as well as an admission of the presence of the Self in the account of the Other. It is interesting to note that many ethnographies from earlier periods contained long introductions, in which the anthropologist himself or herself did indeed write brief accounts of the problems of the field experience. Such introductions provided the only space for the anthropologist to express his concerns for the Other in a discourse strictly regulated according to long-held norms. Today this is changing, as the requirements of the discipline have changed. One might suggest that the presence of women in the field as anthropologists themselves, rather than just as wives of anthropologists, might have had something to do with it. Of course, recent recognition of the voices of the Other as important in recordings of oral narratives, in translations, is apparent in many fields. Academe is clearly changing—and for the better, I believe.

***Alif*:** African fiction—north and south of the Sahara—is often taught in the West as an anthropological and cultural source (Chinua Achebe's *Things Fall Apart* is a prime example). Do you approve of such practices or do you see in them a reductive displacement? How can the mine of ethnographic material and anthropological insights in African narratives be used effectively? Does it need to be juxtaposed to fieldwork monographs? In your own teaching of literature, how do you combine ethnography, fiction, history, politics, etc. Can you give examples?

Elizabeth Fernea: Using fiction as a source of cultural and anthropological data is common these days; African-American fiction is seen as a source of information about life in the ghetto, women's fiction as a source of what women's lives are really like, and so on. This is clearly a worrying phenomenon and has reductionist overtones. But it has happened, I think, as people in many parts of the world are struggling to try to come to terms with the wealth of new information, new peoples, new cultures that have become part of what is often termed the global village. I would argue that any good novel contains ethnographic elements: Flaubert's *Madame Bovary* tells us a

relationships between North Africa and Sub-Saharan Africa. I think this is quite simply a matter of my following western definitions of area studies, and also a result of my own experience, which has been in areas north of Sub-Saharan Africa. But we must also remember that the west has been defining "area studies" for some time, and, in one way or the other, we in the west, including myself, are the product of those definitions. A geographer once pointed out that no one living in the Arab world would call themselves a Middle Easterner. This is a term invented by the British. Middle of what? The British Empire! East of what? Suez! So, we must always remember that "terms" and "maps" and "area studies" have an ideological component.

***Alif*:** In Edward M. Bruner's introduction to *Anthropology and Literature*, edited by Paul Benson (Urbana: University of Illinois, 1993), there is an explicit reference to you: "It is no accident that women married to anthropologists (Marjorie Wolf, Marjorie Shostack, Edith Turner, Elizabeth Fernea, Laura Bohannan), have produced rich accounts of the field experience—possibly it was the only space available to them in a discourse dominated by masculine conceptions of the discipline. Husbands would do the ethnography and wives would tell the story of the field experience" (p.5). What is your reaction to this and to the gendering of writing and making one subgenre the domain of men and another the domain of women? Do you see postmodernist anthropological writing as "androgynous," or simply a belated admission of the presence of the Self in the account about the Other?

Elizabeth Fernea: The gendering of writing is scarcely the province of anthropologists alone. "Women's writing" in many cultures, including the west, has been seen as being concerned primarily with the domain of women, that is, the domestic sphere, and hence devalued. But Bruner's introduction also neglects to point out that the anthropological field experience, with all of its problems and failures, has until recently been regarded as totally unimportant to the anthropological enterprise. The anthropologist was expected to produce a "scientific" monograph, or at least one as free from subjectivity and personal feelings as possible, as objective as possible. This was the important part of the work; the field experience was only

Representation and Postmodern Anthropology

Interview with Elizabeth Fernea

Elizabeth Warnock Fernea has been doing "postmodern anthropology" before the term was coined. She brought in consciously the first person in her ethno-literary accounts of rural and urban life in Iraq, Egypt and Morocco; and in her anthro-documentaries on Palestinian, Moroccan and Egyptian women. She has been a pioneer in the field of representation by allowing the Other (woman, refugee, worker, Islamist) to speak for themselves in her influential edited books on Middle Eastern culture and in her films. She has kindly granted this interview to *Alif*, which was carried out in writing in fall 1996.

***Alif*:** Your prolific work, which includes authoring as well as editing, has covered essentially the Arab World (Mashriq, Maghrib and the Nile Valley) and to some extent non-Arab Middle Eastern cultures (Turkey, Iran and Afghanistan). Implied in your trajectory is the underlying cultural affinity, if not unity, between North Africa and Western Asia. You have not explored—in your writing at least—the relations, analogs and correspondences between North Africa and Sub-Saharan Africa. Does this reflect a stance, say privileging history over geography, religion over economy, etc.? Or is it a matter of going along the lines of western academic area studies, which have traditionally separated the African continent into North Africa and Sub-Saharan Africa, while joining the Arab World with Turkey and Iran into a single department?

Elizabeth Fernea: My work over the years has indeed been concerned with the Arab world, and to some extent non-Arab Middle Eastern cultures (Turkey, Iran, and Afghanistan). I have not explored

The pink drops increased on the flesh of your leg, as if you were walking with your words, or as if inside you a lot of shadow-plays were moving mercilessly about.

You put your glass on Persephone's hand, and kept toying with your hair for a while, then you gripped the juniper tree behind Tammuz and resumed your speech:

— I became sure in the end that whether the matter concerned the tribes of Tarahumara or the Atlas or the Congo, or Ethiopia or Mesopotamia, the moment remains the same, yet still another that is ever self-fertilizing and avid for the coming next that will fertilize it whether it be love or death, a moment haunted with parallel and ripe moments I feel so fertile in my body that the green blood bursts forth joyful with the thickness of its own roots and the radiance of its wakeful light the blue milk pours forth so that I smell the fragrance of its herbs and its viscous softness fills me.

You took your glass and got up, you went close to one of the windows and opened it, whereupon I realized it was a balcony's door, a door leading to a garden-yard which appeared spacious and illumined with plants.

Suddenly you turned to me and said:

— Moghran ... I love you further than the milk I breast-fed you.

You, then, returned to the middle of the room, put your empty glass on the table and said pointing to the balcony's door:

— There's the way to my garden-yard ... I see in your eyes that it summons you. ... Come on then, do not evade a place that summons you, for my place is wherever you are... go forth and wander about while I enter the toilet, we shall sup after your return.

perceiving me in the same place close to the oleander, with the same braid of hair plaited with doum-ribbons and that she talked much to me ... I told her look at my body, my breast, I was not like this; she then said that the moon could perform all these deeds during a single night, and that without it blood would not have fermented within a female's body, all right I said, and my voice, not like this was my voice; she, then laughed till she trembled and said that in my depths she heard the same wailing ... In short I stayed with her for some months and once more the nostalgia for traveling awoke in me, it awoke violently this time, as if my origins recalled me mercilessly, so I sailed towards Latin America, I sailed on board of a trade-ship that carried carpets, dates, and camel's meat after its captain accepted me as the voyage's cook ... I was the only woman amongst twelve sailors, and you can fancy the secret violence that shook the journey, for the isolateness of the ocean, the smell of salt, the dazzled eyes of fish, the night of the magic-haunted depths, and the aqueous bushes, all this was liable to inflame the body of each of them, and the game of minor seduction started, they began to visit the kitchen with and without reason, while desire kept unsteadying the sound of their voices and upsetting their movements, so I settled the matter and to each of them I fixed a day that he would spend in my company in the kitchen assisting me in the peeling of potatoes and the cleaning of fish, and once we finished I slept with him in a manner whereafter he would never dare return to me. I slept with them all and when the ship anchored at the coast of the Amazonian forest I penetrated deep into the country of the red Indians before the Yankees coming from the north left it waste, I crossed the Sierra Madre, the Mountains of the Mother, and ascended straightway to the tribes of Tarahumara where I attended the delirious rituals of the peyote, the plant would be picked according to a strict lunar calendar, then distilled and drank during a luxurious ritual ceremony, a ceremony wherein the bodies joined their total madness, I then discovered the Aztec's sacrificial pyramids in the plains of cactus with the blood of offerings still glowing on their upper stairs, the blood spilled for the god Sun, and I saw the bird-serpent Quetzalcoalt hatching its fabulous eggs and then forgetting them in its dreadful hatcheries ... I stayed a long time with the tribes of Tarahumara so that I learnt the unlimited powers of grass, of the forest, of smell, of the body weighted with symbols, and of the major beginnings.

Africa I learnt divination and the mysteries of the sacred serpent; so I would anoint my body with oil and enter the temple built of red bricks where the serpent stands erect over the sacrificial stone, then I would lie down underneath its look with my hair disheveled while chewing manioc's leaves, and would not quit my place until the serpent writhed and bit its own tail as a sign of eternal return and life which is fertilized by death. In Egypt I discovered Isis performing the mourning rituals in the upper Nile and close to her were the cages of flying swans while Osiris with his body strewn down to the subterranean sources dreams of his sister and beloved. Yet beyond the Red Sea the fumes of Asia rose so that the tomb of Gilgamesh shone and in his bosom the amazing plant blossomed, heaven's ox raged and the scourges of the gods burst on the legendary horses drawing the wagons of Ishtar who sought access to the portals of the subterranean world so as to recover Tammuz from Persephone's hibernal hospitality. But Sybil's ritual shook me, Sybil lying in her temple and close to her son and lover Attis plaiting her hair, around them were wheat, honey, and oil, outside the deserts were wakeful.

You went back to the wooden closet and filled our glasses again.

When you presented the glass to me I grasped your soft fingers and seated you beside me so that the loincloth got removed from over your leg.

On your flesh were pink and glistening drops I could not that night distinguish whether they were drops of sweat or of wine.

You said turning your glance towards the distance while your hair kept undulating because of the breeze:

— After your departure I went back to Tudra, my southern village and remained for some months in the company of the old sorceress who brought me up and tattooed me, imagine, she welcomed me with the same absent face as if I had not left her ten years before and when I told her what had come to pass, she did not believe me; she said that whatever befalls us is but pure fantasy and that it is the spectres who govern the earth, she said she kept

— Here?

— Not at all, in the south...

— Dates' beverage is also from the south. Does everything you possess take place in the south?

— Yes, I am southern...My memory and body are southern, and whatever thing I was given originated from there.

— But how?!

— How I came to Fes?

— Yes...

— As the wild pelican visits the northern country...That happened a long time ago... He took me from the straits of Tudra. His blue turban and reddish beard made him closer to the traits of a steppenwolf. He was a merchant of salt and a collector of manuscripts. He took me in his caravan and ascended to where he sold his salt and enriched his collection of manuscripts, Fes, then let me choose my own residence whereupon I chose this house. He used to visit me whenever the caravan arrived...This happened a long time ago. Afterwards the merchant with the reddish beard died, so I remained alone here, and I read his manuscripts but did not quench my thirst. Thereupon I traveled a lot into Africa and Asia and at my return I obtained you.

You got up, approached a window and sent your glance through the herbaceous darkness towards the distance.

Then you resumed your speech.

— In the journey I discovered my profound face and surveyed my other body, I surveyed my own reality. I traveled by night and slept during the day so that I saw the grooves imbrued with lilies and the forests dazzled with the ancient flame. I drank raw blood with the tribes of the Congo, attended the ritual of the dead king and his horse overtaking him on the heights of Togo, and in tropical

I crossed the door after you and found myself in a big room with circular windows from which the leaves of Jasmin and marvel of Peru hung. In the middle, on a huge carpet which portrayed the delight of Persephone at Tammuz's descent, there was a round table of engraved wood surrounded with rugs and cushions.

On the left side was a wooden closet of middle height with doors of glass and on it baskets of bread, dishes of meat and quince, the green salad, grapes, and water carafes were laid.

You stood in the middle of the room so that light poured over you from a lofty chandelier.

You said shaking with a happy motion:

— The night is still long, we would not have supper now.

You said, approaching the wooden closet and opening it:

— Let's drink wine.

You produced red bottles and glasses, then you filled two glasses which we took and sat us on the cushions.

A nocturnal breeze redolent of Jasmin and marvel of Peru blew. I fixed my eyes on the carpet on which appeared Persephone's hair blown back and her face looking dazzled towards the stairs where Tammuz emerged garbed in his own wounds. Beside her the wild boar rested, whose stab had been a bridge for the descent.

You said thrusting your fingers into Persephone's hair.

— I favor this carpet, and I favor much this fundamental scene.

— You bought it? I asked you.

— Nay, I wove it myself, you replied.

armpit vibrating under my arm. The copper lantern was behind us so that our shadows showed on the green mosaic while the lantern's dark light deepened them.

You said indicating the loose skin covered with its dark fluff.

— This is the wild ox I slaughtered in the night of your baptism, for I baptised you by night... I still remember. It was winter, yet I cut your hair at a barber's near the henna's market, afterwards I bought big green candles which I took to a nearby and unfrequented cavern, a cavern that until now none knows but me; it is therefore my own cavern, and there I lit seven candles which I placed tightly inside the cavities of the cavern, in the spots where the profound grass glimmers, then I sprinkled the hot blood of the ox and called out to the spirit
of the depths: "O spirit of the depths, let the name of the child born in thine vicinity be Moghran. Thine are the candles, the blood of the ox, and the sacrificial names, thine is the dark saps' marvel."

We pursued our walk towards the arched door till we were at a short distance from the red ivy, you then said:

— Your circumcision took place in the same night, after my return from the cavern...I remember that in the previous night Abraham visited me and said: "Do not forget my sign"...I also took you to the shrine of Sidi Ahmed Tijani
and knocked at its guardian's door, when he came out I spoke to him of my plight which he took upon himself.

Your speech carried me to the homeland of primeval blood, the wound's luster in the desert's darkness, the field of patriarchal flowers, Abraham planting the sand's tree, and myself smelling my blood pouring out during your absence...
Near the fountain my phallus shivered and submerged in water, I saw a shadow on the marble.

You dropped my arm and grasped the ivy's branches, then before crossing the door you turned to me and said joyfully:

— Come on, follow me!

You stopped walking as your dazzled face glowed with a luminous smile, and after glancing inside the entrance hall concerted to the stairs' threshold, you resumed your speech.

— You know, you don't remember, do you? I many times in this house, undressed you and stripped myself naked before you, and how much we together played. I would crawl mewing after you like a huge cat, and at night we would go out to the wakeful noria behind the house and sit down at its edge. Then we would start gathering the eggs of water-reptiles till our hands became green with viscid alga... Then when the moon showed we would cast ourselves on the grass imbrued with the saliva of turtles that were numerous at the time and I would carry you on my back and run crawling on four like a nocturnal reptile dazzled with light.

You walked back and sat down beside me, whereupon you held my face between your palms and said:

— All this happened while I had not given you a name yet. Islam keeps the infant unnamed for seven days, and I for seven years kept you thus, because you were with me, close to me. I did not give you a name until separation had been decreed. I said I should place you under a peculiar sign that would illumine you for me whenever I returned, and the name is that mysterious sign which would gleam in the night of its donor.

You took my arm under yours and raised me. You led me towards a back door in the hall, one which I had not seen yet, and at its dark threshold you stopped me. You preceded me into the corridor and lit a lantern suspended from the ceiling. Then you came back, took my arm again and led me into the illumined corridor.

The corridor was spacious and long, and at its extremity was an arched door on whose fierce engraving the branches of a red ivy poured. Alongside the corridor a lustful perfume rose mingled with the odour of some oriental incense, while in the corner on the right appeared the skin of a wild ox and above it a bow and a quiver.

We stood in the middle of the corridor, the softness of your

You turned suddenly around and looked fixedly at me till the goblet shivered in my hands and my eyes darkened.

I realize now the immensity of that gaze, and the degree of its own anticipation of the sacrificial ritual that lay in the womb of that night, for between the donor of the act of hospitality and the latter's recipient there is a sublime promise preceded by its own vision.

You said:

> — Before I left you, we had already, you and me, spent seven years in this house so that on farewell's eve I had become sure that an ever- recurring pledge had been shaped between us.

You said rising and walking a little, while your loincloth lay heavy with your body:

— I received you wrapped up in your first swaddles. I took you and gave you my breast before its own milk had fermented. How you hurt me and how you caused me to bleed! The last part of the night always verged on a she-wolf with bleeding udders, and close to me a wild child whose mouth and fingers were imbrued with my blood—red milk, your out-cry always accompanied with my wailing while both derived from a land other than this one. There I felt that we had been bound together while only a greater and graver wailing could bring us redemption.

You got close to the forest of candles and replaced the ones about to go out, then looked up in my direction and resumed your walk saying:

— In that epoch, Kasbat alNouar was a passage- way roaring day and night with bodies and live-stock, so I would take you out to see the salt-laden caravans rising from the desert together with the processions of slaves carrying jugs of rancid butter and sacks of charcoal and taking them to the palaces down. I still fancy the daggers, the turbans, the saddles, the dung of mules, the copper-pitchers, the bunches of dates, the pots of wild honey, and the sun-burnt faces shading under the ramparts and drinking minted tea.

embellished with tar.

I looked at you and saw you fixing your glance with a painful ecstasy of love on me, as if confronting a tormenting hardship, one among the many due to the over-crowded genealogy between us; or suffering the difficulty of ascent from a subterranean kingdom that kept secretly drawing you back.

You said, handing me another goblet and taking the same:

— Moghran, promise me to understand my madness tonight, for I am overcrowded with you.

I grasped your fingers sealed with light and pressed them.

Meanwhile the smell of ambergris and sacred benzoin became fragrant.

I said while fixing my eyes on your face.

— I, too an overcrowded with you, Mizar... In the past I was overcrowded with your absence, and now with your presence. I traversed a desert of bodies, faces, visions and wild herbs and here I am abandoning it towards you.

You exclaimed saying, while placing the goblet in the cavity between your thighs:

— No! Never will you abandon that desert, for it is yourself, and what happened was necessary to both of us. Then you added glancing at the candles:

— I left you young and traveled so as grant you the luxury of this saharan traverse, the traverse across the others together with the vibration with all the follies which shaped your actual face, for it is sublime separation alone that cures of law.

with me.

When I sipped from the goblet, a pungent taste I had never faced the like before, stung me; a taste painful to the extremity of losing the tongue.
Yet I saw you drinking your goblet all at once.

You said:

— You should start along with me by drinking this desert's beverage.

You said, while taking the goblet from my hand and approaching it to my mouth:

— I picked the bunches of dates, milked the wild she-camel, and searched for wild canella during seven nights.

You, little by little, made me drink ancientness unto the dregs.

When you withdrew your hand, the ergs of the Hammadas had already left me moist, and in my tongue sands and legends reverberated.

A tongue which became a pass-road to forgotten caravans whose drum-beasts made a deep echo and an exotic reverberation, hairtents rise from the saharan womb rise she-camels, falcons, veiled faces, well-waters, fires burn in the night of howdahs exhausted with harem females between whose thighs the violence of tribes blossoms tongues gather in multitudes genealogies reel the cycle of blood is risen from the night of the circumcised phallus to that of the ripped apart vagina wines pour out sands traverse that which is untraversable between turbans and beards swords dream of the clans' sleep eagles perch in the darkness of hatcheries.

The hall was very large about us, and on its green-mosaiced floor copper huribles were stacked up and carpets spread out, while from the granite wall daggers and doum-palm carpets hanged. To the right of the door was a huge pot of camomile and near it a water jug

Your face was a primitive night haunted by the shadow of the supernatural and of lustful pain. I fixed it with a thorough gaze whereupon I experienced a moment of uttermost hurl, foolish hurl in an immense and joyful horizon of formation. Your arms seized my fall, pressed me to the pyramids of your breast, and then trailed me to the centre of the hall where they seated me on the Berber carpet surrounded by candles.

You sat beside me so that light deepened your reliefs and shades. The softness of your non-human flesh appeared through the side-slits of your loincloth.

You said:

— I am happy you remembered Mizar.

You said:

— My blood is wakeful with your sight, Moghran!

I said:

— The effects of forgetting confuse me still.

Amazed you wondered:

— Forgetting?! No, there never has been any forgetting, but a predestined absence, and you were with me in that absence. We were bound together with the depth of what separated us.

Then you added while bringing close a small table on which some wooden goblets were arranged with, in the middle, a flagon of Juniper Wood.

— Forgetting is impossible.

You raised the flagon and poured out an insipissated beverage the colour of canella, then you handed the goblet over to me, saying with a smile:

— This is dates' beverage. I brought it from the south

I pursued my way with strange laxity till a violent feminine perfume shook me, a perfume derived from some sylvan alchemy and fraught with saharan effects. It shook and enveloped me without mercy, joining me eventually to its course.

It was not a perfume. It was a circulatory convulsion shaking whirlwind—like the house, the trellises, the secret waters, the wakeful sparrows and the reptiles in their cavern- like holes.

Now I remember, it was that very perfume which led me through the passage, made me descend the stairs at its end, and introduced me into the subterranean hall where you were waiting.

I need some other time, not from this world, to rewrite your body's scene as it assailed me at the hall's door. I need a perpetual madness so as to recover the unrecovered.

The green loin-cloth appeared long as you stood inside it, granting sufficient space to your immense and soft body, while your legs supported your thick pause and steady extension like two Assyrian pillars.

In the light of the candles slacked behind you, you emerged a sublime and mulatto-like lady, a lady with pharaonic eyes, a Babylonian face, Berber tattoo and haunches; you emerged a female with sylvan hair and cavernous looks.

You advanced towards me so that your breast shook under the loincloth, and your haunches trembled like two ancient towers that time had forsaken.

You advanced till your face was close before mine so that your tattoo poured out and the memory of kohl exhaled its aroma. The blood-imbrued mountain herbage also exhaled its aroma.

Your face was not really a face, but a ritual of homicide and resurrection, a drunken continent at whose borderlines ends all orphanhood.

night's blossom, rising and waving with salt-sealed fingers, and over it the starry light was sprinkled.

The city was underneath the like the egg of some sacred monster, hurled between mountains, a fabulous egg in which bodies and legends were crammed.

The hand started to dance behind the city, in the distant boundary that makes its other end, and the herbs exhaled their odour.

A violent motion overcame me, an unexpected motion, a sacrificial and joyful precipitance. I pursued my way inside the kasbat with primitive dazzlement.

I know now, in this night of absence, that your grand house advanced that evening in an inaudible way towards me, as if the house existed long before its own geography, as if the beginning took place an unperceived distance before its present locality.

I found the door ajar, and ivy pouring over it with moonlit clamour. When I raised my eyes the grass on the ramparts gushed out with soft-felt thickness, while its nocturnal blossoms were lit like grassy luminous candles.

I crossed the door's threshold and found myself in a long passage-way lit with green lanterns planted along its sides, and above it a reed trellis on which trained a vine with dark twigs.

The wakeful basil separated the lanterns so that the latter looked like fruits with shining leaves around which night butterflies moved with sacrificial nostalgia.

On both sides of the passage, on the floor stretching underneath the ramparts, there emerged the dark herbs' night party that none illuminates but glow-worms and the little lunar light that stole through the roofs.

And I heard the roar of invisible waters which I attributed to some subterranean river that one hears only at night.

Cages of the imprisoned
Braziers of the insane
Chains of the slaves.
Gums of the orient
Spices of India
Muskets of France
Oil mills
Candles' wicks
Copper of lanterns
Leather of sandals
Wools of carpets
Meats of the butchers
Marble of fountains
Woods of pulpits
Plaster of ceilings
Tiles of domes
Sherratin's mosaic
Sumach of the Fuqaha
Knives of the nationalists
Night - parties tambourines
Birds of the herbalists
Sand of fortune-tellers
Caravans of the starving
Ashes of the burnt
Tablets of the ancient
Coffers of the Ulama
Casks of the notables
Imams' Cloaks
Bells of water-bearers
Sentinels' patrols
Allal's speeches
Flags of the dervishes
Scarcity revolutions

I sipped from my minted tea and left the cafe. The vines were lit with lanterns, and along the stretching roots crept the ferocious nettle.

At the turning of the kasbat's portal, I saw a huge feminine hand rising behind the minarets and the domes like a measureless

dispersing on women's bodies and faces. I shall tell you about Muslim women's faces sporting beyond the night's veil, about their metaphysical beauty when, unveiled, they offer themselves to the day's light. I shall tell you about their pagan legs peeping trough the jellabas' slits, their legs that are signed for another epoch. For I saw Muslim women inflamed along the stretch of markets. I saw them governed by an ancient act of enticement and their movements were summons.

When I came near to the cafe inside the portal, a strange fascination called me in. I entered and sat down on a Doum-palm mat.

Burning kif's odour filled my nostrils, that odour of the ever-wakeful moon's plant in the mountains. I asked for a stuffed sebsi and tea prepared with gardens' mint.

The flavour of tea was exotic as if fermented in some unknown garden-yard, and the way down the depths of the plant was governed by herbaceous sweeping torrents and planetary convulsions.

I raised my eyes towards kasbat al-Nouar's rampart and it seemed trellised with an invitation that looked like danger itself. An invitation reeling and pouring frivolously from a small leafy fig tree between the rampart's turrets. An invitation haunted by a thorough madness, as if the rampart robbed the eye and joined it together with the millenary scenes dormant therein.

Turbans of walis
Sultan's donations
Princes' tolls
Festivals' bulls
Tribes' horses
Harems' processions
Coffins of the murdered
Feast-days thuribles
Tombs' clothings
Zawiyas' drums
Garden-yards' plantings
banquets' cooking pots.
Concubines' perfumes

became ashes, and morning's dew was dripping from the ramparts. I saw the millenary fume verdant in the dark alleys and the smell of spices haunting the turnings. And in the residence house, the one that is only a few paces away from Ibn Khaldun's, the bedspreads were stained every night with blood and ink. Death was with me from the beginning in the shape of a profound Andalusia.

Lissanuddin sipped from his tea and prepared to stand up. I then asked him.

— What is Andalusia ?
— An eternal return, he said.
— What is authority ?
— A dance on the graves.
— What is a woman ?
— A nocturnal island.
— What is love ?
— A joyful country.
— What is death ?
— It and love are twins.

I got up then, left Lissanuddin on his way back to the wild honey tree, and resumed my walk through the cemetery.

Your unknown effects visited me at that moment and overcame me with an unbearable perfume, a perfume which I thought was about to awaken the dead.

I descended the lamp-lit slope, and entered Almahruq's portal.

There was a forest of voices, and beneath it the glitters of vegetables in faint light focuses: the softness of bleeding tomatoes, the clamour of green pepper, the blossoming of watery cauliflower, the sleeplessness of dark egg-plants. Bunches of mint were lying loose with visible clamour at the portal's passage-way. Then showed the trellised artichokes imbrued with the glamour of garden-yards, and close by were bunches of herbs and parsley in nocturnal relaxation.

I saw the sellers' calls mixing with the ramparts' dust before

haunted by an untouched desire, riots of perfumes and salts.

The tomb's dome was covered with lunar moss and the saliva of ferocious night butterflies, while silence upheld its walls. The profound eternal silence, the silence of Master Death.

I told you about the scene that took place afterwards: The tomb's door opened and Lissanudin came out of his ashes. He emerged as a shadow emerges out of a mirror.

His beard was still thick and green. He came out and looked down upon Fes, donor of the murderous act that shook the bounds of hospitality. He walked on a little reaching a wild honey tree by which he stopped.

He was showing one side of his face, while the other side was hidden in dusk's dark light. He seemed comprised within another tropic, while the eastern wind was lifting up his shrouds to the level of the honey bunches and lowering them in turn. When he felt my presence, he looked slowly about and stood silent. His eyes, imbrued with the salt of phosphoric herbage, were shining with a supernatural look, a look which was surging out of the depths of death.

I was thinking he would not speak, when he shook with a strange laugh, a comprehensive laugh, till he started to shiver. He said come so that we have a cup of tea at the Tomb's door, for Almahruq's portal is still the same as when I traversed it.

We prepared tea with mint that grows in the cemetery and sat at the threshold leading inside. There came in sight the green curtains and the marble tombstone.

He said: "I traversed it once upon a distant dawn, when autumnal rain poured and the ivy trellises were empty. There in my memory was a profound night and an Andalusian body, while authority was yet another night abandoned in Granada only to reappear in Fes. But I did not forget her body, lying there under the red berry's roofed passage, and bathed in the light of the Iberian moon. I did not forget her face on farewell's eve...as if Fes' hospitality had been anticipated by an unheard face, as if the end had been dreamt from the beginning. I traversed Almahruq's portal when the crowns

hard to grasp. I viewed the borders of my body and saw you far away down my darksome roots. And I did not see your face.

I shall tell you that a face is a ritual of absence beyond conciliation.

I shall tell you that I forgot your face because I did not see it wholly in the past. I did not see it as I should have really done.

I recall some perfume, some colour that is always greenish, some melody resonant with sylvan nostalgia. And I recall the calendar of eternal images: the well, the noria, the figtree, the vine's roofed passage, the green candle, the subterranean hall, the lusty grass on the walls of alleys, women's loincloths.

I recall a soft and tattooed hand, no doubt your forgotten hand, grasping and introducing me to the world in a happy complicity: this is a sun, that is mallow, those are water lilies, this is a night butterfly.

But I recall a measureless milky odour, an immense odour restricted only by the bonds of night, a mixture of feminine saliva and burnt honey. An odour entwined in my memory with other effects: ringlets of long dark hair on the embroidered cushion, white and transparent satin cloths, and a certain huge body that stoops and washes the green mosaic.

I smelt that very odour in your letter, in the drops of your trans-temporal blood.

I put your letter beside the pot of camomile and went out. At dusk I crossed Ibn Arabi's cemetery, the graves were drunk with herbs and cactus blossoms, and yonder were glow-worms shining beneath the dark trellises.

Deep into the cemetery, beside the tomb of Lissanuddin Ibn Alkhatib, a luxurious sensation took me unawares, a sensation imbrued with an unknown desire. I stopped, turned towards a dusty grave close to the tomb, and sat down.

Before me, death's topography was torrentially violent: A space full of eyelids locked within the wombs of mirrors, a space

Your memory: an Orphean river in the depths of which I lay me down and chew its herbs that are fertilizing and poisonous to the limits of delirium.

I know now, in this polar night, that your own tropical night has come to an end, and that I should build you up again if I want to face the approaching dawn without you.

Is it possible?

Are you coming back to me across the immense night of language, its remote night that none illuminates but death?

To you I consecrate tonight's wake ornamented with the madness of its own principle and that of all principles. To thee I consecrate a luxurious insomnia that surpasses reckoning.

I consecrate my body, my sun, my mosques, my fortresses, and my tribes that are buried within the tombs of desire and authority.

I consecrate the swords, the blood of the gods and the tents.

Before me now, by the pot of camomile, is your letter announcing the news of your return. Your letter imbrued with drops of your blood. As if when you signed it with your profound water, you anticipated the pledge of blood that kept watching over us. As if when you sent it without a date, you dismissed a whole scene out of reach of the day's light into mysterious background that governs it. As if before writing it you said: "Hear me with a different ear. Remove yourself to where I spoke."

Your letter was an unprecedent invitation, awakening to the spectre of a distant face: "I am Mizar. O Moghran. You do not remember me, do you? I am your governess, the one you used to dig up at night into her tattooed face with your child's fingernails. O you wild barbarous child, how many times you caused me to bleed! I am back at the grand house in kasbat Al-nouar, and I have but the coming night. Come so that I see you".

Your letter seemed associated with an ancient fragrance, some wild henna, and a mixture of other lunar herbs, but your face seemed

The Subterranean Supper

Mohammed Chergui

Now is the text's night wherein the body puts absence to test, perhaps death, perhaps the hemorrhage of a majestic lady who, while on deathbed, did not bequeath her face's draft to me. Blessed you are, o lady who are dead before the hour of death.

Mohamed Bennis

Hadathat al-su'al (p. 50)

Mizar's face

Something was, something will be, and something will never be. The thing that was...my love for you, the thing that will be...you will see me, the thing that will not be...you will never in any respect know me.

Niffari

Something did occur, and will eternally recur.
Let us abandon the turrets studded with the salts of the setting sun, and the domes imbrued with dusk's alga.
Let us descend towards you who are rising in our night.
Mizar
Your memory shakes the body, whirlwind-like, and robs thought towards a decisive region.

The letter, though short and simple is by no means ordinary since it keeps echoing so deep in the narrator's psyche that the latter is suddenly invaded by a succession of series of profound and nostalgic images.

Eventually, the letter or invitation sets the narrator on a nocturnal journey (reminiscent of K's nocturnal progress in Kafka's *The Castle*) which is to end at dawn with the death of Mizar. However, the careful reader realizes by the end of the story that the journey is not Maghran's only, but also a journey into the human psyche as a whole, for it abounds in archetypal symbols and themes such as the *magna mater*, the old wise man, the miraculous child etc., in addition to its abundance of references to mythologies and cultures—remote from one another both temporally and spatially. The physical description of Mizar is an instance of this universality which is skillfully handled by the narrator.

No doubt such a style undermines in us many of the expectations associated with novel writing. We know from beginning to end that it is not a book to trifle with, for as it is clear from the samples above, the style inaugurates a way of writing that is, like Mizar's letter, imbued with the writer's blood, and signed with his profound water. This type of writing is closer to poetry and thus has better claim to be regarded as a symbolic and lyrical narrative.

The following is a translation of the first part of the tri-partite; it includes the original epigraph by Mohammed Bennis, the Moroccan poet, with which the novel opens.

The Subterranean Supper: Mizar's Face

Mohammed Chergui *

(Introduced and Translated by Norddine Zouitni)

Translator's Introduction

The publication in 1987 of *Al-'Asha' al-Sufli* (The Subterranean Supper) was hailed as a great event in the history of the modern Moroccan novel. Careful and far-sighted readers of the book agreed that so far as structure, style and themes are concerned, the book can be considered a foundational one in Moroccan literature, in the same way that James Joyce's *Ulysses* and T. S. Eliot's *The Waste Land* were foundational in English or Western literature. Thus one can say that the writing of this book earned Mohammed Chergui the status of the master of a craft, since many critics and readers regard him as the fixer of a new terrain in Moroccan literary writing.

The Subterranean Supper is the story of a journey both in time and the self which begins with the return of Mizar who is a sort of great mother or *magna mater*, and thus reminiscent of feminine mythical figures such as Ishtar, Rhea, Astarte, Isis, Diana, etc.

The journey is triggered by a letter in which Mizar signals her return to the narrator who is no other than Maghran, her son and lover, and invites him to come and see her in the grand house because she has but the coming night to spare.

---

* *Alif* acknowledges gratefully the permission of the author Mohammed Chergui and the publisher Toubkal to translate the first part of the novel.
Mohammed Chergui, *Al-'Asha' al- Sufli* (Casablanca: Toubkal, 1987) 5-29.

10 Roger Allen, 96.

11 Ian Watt, *The Rise of the Novel*, 32.

12 As Allen points out, this precise phrase was used by al-Muwaylihi in all Introductions to *Hadith 'Isa ibn Hisham*.

13 M. M. Bakhtin, "Epic and Novel" in *The Dialogic Imagination : Four Essays*, trans. C. Emerson & M. Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981) 11.

14 It was, I suggest, the increasing modernity of Egyptian society rather than outright imitation of the West that was responsible for the emergence of its novelistic tradition. See Sabry Hafez, *The Genesis of Arabic Narrative Discourse: A Study in the Sociology of Modern Arabic Literature* (London: Saqi, 1992), in which he emphasises and extends this point in the specifically Arabic context. For a more general theoretical position on the genesis of literary genres through a homology with "world-views," see Lucien Goldmann, *The Hidden God* (London: Routledge & K. Paul, 1964) and *Towards a Sociology of the Novel* (London: Tavistock Publications, 1975).

15 M.M.Bakhtin, "Epic and Novel," *The Dialogic Imagination*, 7; regarding the principle of individuation, see Ian Watt, *The Rise of the Novel*.

16 Allen, *A Period of Time*, 67.

17 M.M.Bakhtin, "Epic and Novel," *The Dialogic Imagination*, 5.

18 Bakhtin, "Epic and Novel," *The Dialogic Imagination*, 6 (my emphasis).

19 In translation it is very difficult to tell precisely whether those verses are "over-emphatic" and affected. All I can confidently state is that in English they do seem to be rather laboured.

20 Although "openededness" is a characteristic of the mature novel, I do not think that the kind of arbitrary conclusion at the end of al-Muwaylihi's work can be spoken of in those terms. The conclusion of *Hadith 'Isa ibn Hisham* leaves several narrative threads hanging in the air, and the question of the dream is not even returned to. Its open-endedness may indeed be a relevant aspect of its "novelization" but the sheer arbitrary nature of its conclusion points to a) the influence of the *maqama* picaresque genre and b) the influence of serialization in a newspaper that was abruptly halted.

of *saj'*, not only suggests that he was dissatisfied with the canonical form of the *maqama*, but also perhaps posits him as the self-conscious originator of a new narrative form. It is also, perhaps, a symbolic return to origins to enact a ritual death. At the liminal moment of social transition, with the emergence of a modernity that had begun to assume a dominant position, and faced with the anxieties of such a transition inherent to traditionalists, al-Muwaylihi's work signifies the necessary closure of a traditional genre: the wheel of the *maqama* coming full circle.

NOTES

1 Ahmad Abu Bakr Ibrahim, "*Hadith 'Isa ibn Hisham* ," *Al-Risala* 10 (1942): 1080 (my emphasis); cited in Roger Allen, *A Period of Time* (Reading, England: Ithaca Press, 1992), p.61.

2 Roger Allen, *A Period of Time : A Study and Translation of Hadith 'Isa ibn Hisham* (Albany, N.Y.: Princeton, 1974) 72. All references in the article refer to this edition, and this study and is based on the English translation of the work.

3 Roger Allen, *A Period of Time* , 73.

4 Roger Allen, 20.

5 See Ian Watt, *The Rise of the Novel* (London: Chatto & Windus, 1957).

6 This is a satirical strategy that al-Muwaylihi consistently utilises. By raising the matter at hand upon a pedestal, the subsequent attack becomes all the more effective in its contrast. Furthermore, by only using the traditional rhymed prose (*saj'*) during these introductory passages, he may have unwittingly contributed even further to the eventual decline of the *maqama*. Such language is associated throughout the text with the objects of satire, and hence by reflection it too becomes an object of criticism itself.

7 See Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1990) 21-29.

8 Giddens specifically identifies money as a disembedding mechanism, the re-embedding of which can be effected by mechanisms of distanciated trust such as the cheque or the legal contract. See the section on "Trust" in the Introduction (pp.29-36) as well as chapter 3.

9 Roger Allen, *A Period of Time* , 86.

purposes, therefore, it is the narrator who can be seen as the originator—the "author"—of the narrative. In *Hadith 'Isa ibn Hisham* this is certainly the case to begin with. It is quite clearly 'Isa's tale: "In *his* story 'Isa ibn Hisham told us..." (p.105, my emphasis), and throughout the early chapters it is clear that 'Isa's presence is an indispensable prerequisite for the continuation of the narrative; in essence we as readers approach the narrative world through him. Here, the principle of double mediation works precisely—al-Muwaylihi's voice is subsequently mediated by 'Isa himself. As the novel becomes increasingly novelized, however, double mediation ('Isa and al-Muwaylihi) gives way to single mediation—that of al-Muwaylihi as an external, third person narrator in the classic realist mode that would have available to al-Muwaylihi at that time (although this is never *entirely* the case—al-Muwaylihi occasionally inserts 'Isa's presence during these sections, almost as an afterthought). Thus we see, on the one hand, the modern role of the author undermined by the *maqama* form in the stages where it is the dominant genre; on the other hand, when the work becomes increasingly novelized and the conventions of the *maqama* are transgressed, the author (al-Muwaylihi) assumes greater importance, and the *maqama* narrator ('Isa) declines. The situation illustrates perfectly the formal problematics of a highly suggestive work that is caught, at the liminal moment, in-between genres.

I have attempted to illustrate the break-up of the traditional Arabic narrative genre as a necessary consequence of the increasing modernity of Egyptian society precisely because it is unable to express the experience of modernity. By the same token, it can be suggested that the rise of the novel is also a consequence of those same factors, and that what we are presented with in *Hadith 'Isa ibn Hisham* is a text that is extremely sensitive to those social changes, at the level of both content and form. It seems that al-Muwaylihi was at least partially aware of the difficulties of resurrecting a dead genre to articulate the social realities of his day. His choice of narrator, 'Isa ibn Hisham, could be interpreted as a symbolic gesture in recognition of this. 'Isa ibn Hisham was the name of a narrator used by al-Hamadhani who, in the tenth century C.E., was possibly the very first practitioner of the classical *maqama*. That al-Muwaylihi should choose to echo al-Hamadhani rather than al-Hariri, who is generally acknowledged as being the one who developed the *maqama* form to its zenith, especially in respect of its linguistic chicanery and mastery

Early on, the Pasha asks 'Isa what he does to which he replies that his "profession is the art of writing" (p.108); the Pasha naturally assumes that he is a "secretary" which had been the traditional conception of the professional writer, to which an indignant 'Isa replies that, "I'm not a secretary in the Treasury... I'm an author." Historically, the concept of the author emerges contemporaneously with the rise of the novel. Indeed, an "Author," who has assumed authority and responsibility for the *creation* of his work, can only exist as a function of a claim to *originality* . This claim is anathema to pre-modern conceptions of creativity which had rooted the creative impulse firmly in the divine sphere and/or myth; consequently, the classical and ancient poets continuously adapted a limited number of plots which would all have been familiar to its audiences, adding to them as and when historical events became themselves mythologized. It is only in conditions of modernity, as a consequence of the philosophical and epistemological revolution of the Enlightenment with all its subsequent emphases on the individual as the axis of experience, that creativity becomes associated with individual expression. Moreover, this will have been complemented by changes in patronage which shifted from the court to the market so that another basic feature of the novel is its dependency on market forces, on its reading public. In order to sustain demand novelists could no longer refashion old stories and epics but rather had to create original ones.

It is, therefore. highly significant that the narrator himself—an indispensable feature of the *maqama*—claims affinity with modern conceptions of authorship for it suggests that al-Muwaylihi is aware not only of the necessity of new methods of articulating reality but also of the changing conceptions of artistic creativity and inspiration that accompany them. This makes his choice of the *maqama* genre all the more problematic since it draws into question the formal relationship between the narrative and al-Muwaylihi himself, as its author. What are the implications of al-Muwaylihi's choice of the *maqama* genre upon his status as an author? And, subsequently, what are the implications that result from the disintegration of that genre and the impact of incipient novelization?

The *maqama*, it can be said, works upon a principle of double mediation: by the author and by the narrator. Significantly, it is the *narrator* who seems to claim responsibility for the narrative; any prestige claimed by the author would, it seems, be a result of his technical mastery of *saj'*, and his eloquence. To all intents and

presence of legalistic discourse, "The plaintiff has testified in person, and medical evidence has shown the existence of marks on his person from the assault" (p.148); of other non-literary books such as from the "books of *Glorious Deeds of the Crown of Saints and Proof of Holy Men*" (p.169); and the pervasive influence of the travel account. Indeed, al-Muwaylihi was consciously working in the tradition established in the nineteenth century of criticising society through the travel account. This too will have lent to the narrative structure some of its picaresque quality and certainly the precedent of al-Tahtawi's *Takhlis al-Ibriz fi Talkhis Bariz*, with its clear narrative, descriptive style is manifested implicitly. Moreover, the travel account along with journalistic discourse, which is also present in the text (the parody of the Al-Azhar shaykh) lends to *Hadith 'Isa ibn Hisham* its descriptive and observational detail as well as its unremitting focus on society, a feature not really characteristic of the classical *maqama* whose main focus will have been on the hero.

Most certainly, of all the extra-literary discourses that participate in the novelization of the work none leaves its mark quite so emphatically as that of journalism, determining as it does the narrative structure of the text. Despite al-Muwaylihi's subsequent revisions and omissions in order to convert "Fatra min al-Zaman" into *Hadith 'Isa ibn Hisham*, it remains clear that it originated, like so many European novels before it, as a serial work published in periodicals or journals. But whereas Dickens' work appeared at the apogee of the serialized novel in Europe, hence its formal unity and sophistication, *Hadith 'Isa ibn Hisham* was an early variant in Arabic, hence its rudimentary and disjointed narrative structure, its contradictions and its inconclusiveness.[20] Furthermore, as Roger Allen points out, the journalistic influence is such that the narrative structure is in fact a product of the day's news which had originally surrounded it in the newspaper since the episodes closely reflected actual contemporary events as they were reported in *Misbah al Sharq*. Hence the discursive margins of the work (i.e. the pieces of reportage that surrounded the episode of "Fatra min al-Zaman" in the original work) can be said to be operating at both a textual and formal level *within* the text. Such a process is certainly a long way removed from the stylistics of the classical *maqama*.

Finally, one further point needs to be made concerning the changing conceptions of the author and authorship with regard to the incipient forms of novelization that we have witnessed in the text.

melodramas that were popular in the theatre, but the parody that is particularly relevant for this essay is his masterful "double" parody of the obfuscatory style of an Al-Azhar shaykh who is himself attempting to parody the style of a newspaper journalist (we must recall that al-Muwaylihi was himself a journalist of renown and that *Hadith 'Isa ibn Hisham* was itself first serialized in a journal). Here is but a typical example of the shaykh's verbosity: "In every nation it is the intelligentsia that are the pillars of its glory, the supports for its structure, the gleams in its jet, the key of its locks, the gauge of its status, the purge of its dross, and the lamp of its joys" (p.238). In response to this speech, the other shaykh's applaud it for being, "eloquent...pellucid...clear!" (p. 240). Furthermore, al-Muwaylihi shows his dislike for the verbal self-indulgence of *saj'* by identifying it with the object of satire and undermining its status by contradicting what it had, in the introductory passage, so eloquently described (see note 6). This strategy undermines the traditional importance devoted to that mastery of *saj'* as the only real concern of the *maqama* genre. However, even if al-Muwaylihi was aware of all this, he did nevertheless choose to operate roughly within the conventions of the classical *maqama* and by doing so accords it (the *maqama*) a great deal of respect which, judging by his otherwise highly savage parodying of some of its most fundamental characteristics, is problematic.

Certainly, al-Muwaylihi employs a very ambivalent reverence for the traditional literary traditions and canonical forms. His use of poetic verses, especially those of al-Ma'arri, throughout the text to underline or emphasise a point speaks of a great regard for classical Arabic poetry. On the other hand, in chapter 18, "A period spent in retreat studying Science and Literature," his elaborate descriptions of stock subjects for classical Arabic poetry seem to verge on the irreverence of parody. Significantly, a line quoted with due reverence from al-Ma'arri which immediately precedes these descriptions, perhaps suggests al-Muwaylihi's stylistic preference, "like a verse of poetry in isolation, unaffected by plodding rhythm,/ over-emphatic phrases, and other metric faults." (p.223)[19]

Though the presence of poetic discourses does not necessarily imply the novelization, in Bakhtinian terms, of *Hadith 'Isa ibn Hisham*, the presence of other extra-literary discourses does make it clear that novelization, and the emergence of a subsequent "heteroglossia," is certainly underway. For example, there is the

which narrative discourse has only a minimal contact with social reality. However, as we have seen, al-Muwaylihi's intentions are rather different. As the themes of the work clearly illustrate, he was aware of the dynamic changes incurred by Egypt's contact with modernity and his purpose was to articulate and warn of those changes. His language, though not entirely free from rhetorical flourish, was designed to be more communicative and hence even his use of *saj'* is predominantly for descriptive rather than rhetorical reasons. We can extend, therefore, our metaphor of conflict between turban and tarbush through to even the language of the text: the turbaned, rhetorical *saj'* of the *maqama* versus the betarbushed linguistic cursiveness of the novel.

Moreover, being a journalist, al-Muwaylihi will have been aware more than most that a new language was needed to articulate the transformations of modern Egyptian society. Modern objects and concepts that were completely unfamiliar and alien to the Arabic language and the traditional world view now demanded to be recognised and articulated in the Arabic tongue. Indeed, the text itself contains an episode whereby this rapidly transforming and evolving language is illustrated; as 'Isa attempts to explain the modern (French) judicial system to the Pasha, the latter says, "I don't remember you speaking in a foreign language or using obscure terms like that before", to which 'Isa replies, "I'm doing neither" (p.130). Just as the work narrates the transition from one form of society to another, so does the literary style which illustrates a break up of the traditional language of the *maqama*.

It is through the linguistic style of this work that we also see the incipient forms of novelization. Mikhail Bakhtin writes: "Those genres that stubbornly preserve their old canonical nature begin to appear stylized. In general any strict adherence to a genre begins to feel like stylization, a stylization taken to the point of parody, despite the artistic intent of the author... *Parodic stylization of canonical genres and styles occupy an essential place in the novel*."[18] It is debatable whether or not the question of "artistic intent" applies to al-Muwaylihi since it does seem that he was at least partially aware of the need to liberate literary Arabic narrative prose from the obfuscatory canonical stylizations it had hitherto employed, and he was certainly more than accomplished at parodying his targets. In *Hadith 'Isa ibn Hisham* there are many such parodies, such as that of the lawyer spinning webs of nonsense in the court, or the badly acted

the dead Pasha but also a dead genre in order to accommodate such a didactic purpose (witness the homology), so his concern with contemporary reality dictated the use of a more novelistic discourse. However, each necessarily compromises the other. The realism of the tale is compromised by having a dead man walking through all walks of life (without it being commented upon as being strange!) in order to compare as much of contemporary life with the past as is possible (and even though 'Isa says that this is a dream—something which al-Muwaylihi seems to forget—the point still stands: dreams are not realistic), and the narrative structure is rather arbitrarily juxtaposed in order to underline points of comparison so that, for example, chapters 9 and 10 enable a comparison between "Great Men of the Past" and the sons even though there is no causal connection which necessitates that the narrative action must shift from one to the other, the result being the picaresque and disjointed narrative structure in which connections are made solely for didactic purposes. On the other hand, as Bakhtin points out, "in an era when the novel reigns supreme [as in modernity], almost all the remaining genres are to a greater or lesser extent 'novelized'."[17] Below, I shall examine some of the features of "novelization" in *Hadith 'Isa ibn Hisham*, as well as the methods through which the *maqama* aspects of the work resist such changes. The resultant dialectical struggle forms the basis for the rich formal problematic of this text.

III

It is perhaps in respect of the language that al-Muwaylihi employs in *Hadith 'Isa ibn Hisham* that the greatest struggle occurs. Though he adopts such stylistic devices such as *saj'* (rhyming prose) which are typical of the classical *maqama* genre, his use of such devices and the attitude he takes to literary language suggests an awareness of the necessary development of literary Arabic prose in order to capture the atmosphere of contemporary reality. Such an awareness is the first step towards the novelization of his work. As a result, the language he employs is a great deal more fluid, cursive and, importantly, more communicative and less rhetorical and elaborate. Indeed, since the genre's inception in the medieval period its subsequent development had accentuated an intense eloquence and lexical trickery as one of its prerequisite characteristics. The manipulation of words for their own sake reflects a world view in

author's didactic intention—i.e. to make a point, highlight a contrast etc. In this, he reflects his traditional and classical world view which *submits* the will to Fate, Destiny or the Will of God. This is precisely the world view that the *maqama* genre is based upon, its picaresque narrative representing each act of human will as *inconsequential* and ultimately subsumed within the eternal logic of the sacred world view. The Umda, however, attempts to impose his will, although al-Muwaylihi's irony illustrates his comic futility in doing so. And yet, even though he is consistently manipulated it is his desire to achieve what he wants that bestows upon him a dynamic personality, a human dimension which in conditions of modernity has wrested control of its destiny from God and invested individual action with consequence and significance. It is this emphasis, arising from a modern world view, which gives to the Umda sections its novelistic qualities, and the *maqama* form is correspondingly elided so that 'Isa (the narrator) and the Pasha, who, in the classical *maqama*, are fundamental and defining, become incidental and almost irrelevant to the narrative's progress.

And yet, it is precisely because of the fact that "despite the differences [with the previous *maqamat*], *Hadith 'Isa ibn Hisham* does possess a unity of style, one which is essentially 'classical'," [16] that the text's formal problematics revolve around a dialectic of opposing tendencies. For it is al-Muwaylihi's utilisation of this "classical style" as the denominator of his work, such as the employment of the *maqama*'s sermonising style, which compromises his intention to portray Egyptian society realistically because the representation is mediated through a genre which is incompatible for apprehending a vastly different social reality. Hence the desire for realism on the one hand, and the use of an incompatible genre as the basis for articulating this desire on the other, results in a formal dialectic which is a precise homology of that symbolised by the turban and the tarbush. The consequence is the text's dual formal structure which necessarily involves the disintegration of the recondite genre (as illustrated above) and the hesitant appearance of a new, compatible genre (upon which I shall expand below). Indeed, one could say that al-Muwaylihi's didacticism determines one aspect of this duality, and his desire for realism determines the other. Just as his intention to "discover what was his [the Pasha's] opinion of the present in comparison with the past, and [thereby] learn which of the two was of greater worth" (p.117) dictated that he not only resurrect

space are highly individuated and the novel is concerned more with particularities than with universals. Moreover, unlike the completed and static world view which gave birth to the *maqama*, the novel, born out of the dynamism of modernity, is in "living contact with the unfinished, still-evolving contemporary reality (the open-ended present)."[15]

The contrast between the two genres in both narrative method and subsequent world-view can be vividly illustrated through their approaches to characterisation. As I have mentioned above, characters like the Pasha are no more than typical representations of certain points of view; they are, in effect, mere functions of what they say or do for the purposes of furthering al-Muwaylihi's didactic points. 'Isa, for example, is a disembodied intelligence that echoes closely al-Muwaylihi's points of view and *not* a character in any whole sense. They are, therefore, *completed* characters: they do not evolve, they do not grow, they do not learn from their experiences. In fact, they have no personality in any individuated sense. Novelistic characters on the other hand are incomplete characters who learn through their experiences and who interact in various situations to various external contingencies. They are represented as highly individuated personalities who react in idiosyncratic ways and who evolve as the narrative proceeds rather than presented as typical manifestations. At the heart of the contrast is a difference between showing rather than telling which can be seen in *Hadith 'Isa ibn Hisham*—a perfect example of its formal duality. In the case of the Pasha, we are *told* what he is like by 'Isa and he remains like that, static, until we are again *told* that he has changed: the transformation is represented by a jump from one completed characterisation to another. In the case of the "Umda," however, his character is revealed through his actions. Thus we witness his uncouthness as he eats at the rather high class metropolitan restaurant, "He leaned across to grab some [bread] from the Playboy... [and] tore it into pieces... He took a piece of chicken...and tried to cut it with his knife and fork. It fell on the floor. He got up from the table, picked it up, and ate it with his hands" (p.309). The contrast in narrative representation is effected through a differing emphasis on agency. The Pasha, the hero of the "*maqama*," can be said to have carried out only one consequential act throughout the entire work, i.e. the striking of the Donkeyman. Thereafter, his actions are merely a sequence of responses either to the logic of the textual world—i.e. the dictates of the court—or the logic of the

to transform feudal Europe into modern Europe from the Renaissance onwards, and, correspondingly, the need to transform the perceptions and methods of apprehending these changes. Certainly, al-Muwaylihi's intention was that his work should be realistic— "fact in the garb of fiction"[12]— and given that on the one hand the novel is a genre that operates in the "zone of maximal contact"[13] with contemporary reality and that the forms of the European novel available to al-Muwaylihi either directly or through translation will have been of the "formal realist" type identified by Watt as the dominant and characteristic novel-type of European modernity; and on the other hand that Egypt's traditional structures of society—a product of a classical or medieval Islamic "world view"—were *in the process of giving way* to a Europeanized modernity with its own "world view," this desire for realism through the *maqama* form necessarily involves a contradiction and fundamental incompatibility between two very different methods of apprehending and articulating social reality.[14]

The *maqama* genre, arising as it did in the late tenth century CE, has as its epistemological basis a classical Islamic world view based upon the Qu'ran which was, therefore, complete; i.e. the Qu'ran had completed a world view which, as Muslims still hold today, was perfected. The resultant perception of social reality was of a static formation very much "frozen" into place by the edicts of the sacred text. This was intensified by the undifferentiated universality of not just the Islamic faith and the Qu'ran itself but also of concepts like the *ummah*. It is the static uniformity of the classical Islamic world-view that activates the picaresque narrative quality of the classical *maqama* in which narrative space remains undifferentiated so that the adventures of the hero as described by the narrator could have happened anywhere and are not limited to a particular individual place; this lends to the classical *maqama* a high degree of universality. Coupled with this lack of differentiation in spatial terms is a fragmentary differentiation in terms of action. The picaresque element breaks up the narrative into a series of actions which are complete in themselves and have no causal connection or bearing on other actions in the narrative. By contrast, however, one of the basic structural characteristics of the classic realist novel is its loose unity which is achieved by a complex understanding of causality—the pastness of the present, and the implications of the present upon the future—and the interrelations of consequential actions. Furthermore, time and

pockets of lawyers and judges undermines its credibility. 'Isa himself had said that the religious traditionalists "failed to realize that every era has an order of its own which requires that...the *Shari'a* be adjusted {and considered]... in the context of the modernised conditions of the era"(p.129). The implication is a challenge to the traditional view of the *Shari'a* as fixed and immutable, suggesting instead that any system of law must correspond to the epistemic principles and material order of its age and if these are altered then the law must adapt or become arcane and irrelevant.

II

Thus far we have seen how *Hadith 'Isa ibn Hisham* articulates its liminal position with respect to modern Egyptian history through an obsessive yet consistently paradoxical concern with a trio of themes—time, money, and the law. However, it also demonstrates this liminality in terms of its form for it is neither a novel nor is it a *maqama* in the classical sense so that "while certain aspects [of its form]...look backwards to the classical literary tradition, others look forward to the eventual appearance of an Arabic novelistic tradition."[10] We can, therefore, posit a homologous relationship between its form and its content which is itself homologous to the transformations in social reality articulated in the content and through the form. If then, as some consider, *Hadith 'Isa ibn Hisham* is a faulty novel then it is so because its liminality demands that it works through the various paradoxical problematics that this entails on the formal and stylistic level. Moreover, the homology between form and social reality suggests that there is a relationship on a general level between literary forms (genres) and the epistemological patterns of a given age that determine the ways of apprehending social reality and articulating it. The implication is, therefore, that literary genres are the formal *embodiment* of the epistemological patterns of an age and that as these patterns emerge historically so do those genres that correspond to them. Ian Watt, considering the rise of the modern European novel, says as much when he states that "formal realism is the embodiment of a premise...that the novel is a full and authentic report of human experience,"[11] having established that such a premise is the consequence of the epistemological transformations of the Enlightenment, activated by a changing social reality that had begun

it by what its laws allow us to do or not do. It is logical, therefore, that if the rules change so does our perception of society and vice versa. During periods of social transition the axioms upon which laws are founded come to be challenged, even overthrown, by emerging ways of perceiving social reality each with their own epistemic principles. The law thus becomes a locus of struggle and its relevance to new social relations assumes critical importance. It is not surprising, therefore, to find almost half the book devoted to it.

Al-Muwaylihi's anxiety over the law is also articulated through the discourse of decay. The legal system is, at bottom, corrupt. There are numerous encounters with unscrupulous lawyers and agents who attempt to cheat their clients and they assume almost exactly the same role as the Amirs had done earlier and justice is compromised for personal economic gain. For example, in the Native Court, an Agent tells the Pasha, "You should realise that the lawyer can direct the judiciary exactly as he wishes... so tell me how much you can afford to pay in advance," and later a lawyer says, "This case has exhausted me... the only relief... is for you to pay me with some of that ringing gold stuff" (p.150). All this serves to undermine the Donkeyman's assertion that in the eyes of the modern law "there is no difference between great and small men, between amir and donkeyman" for it is clear that those with money are more equal than those without. Moreover, in the light of al-Muwaylihi's nationalistic intent, this modern law is also, significantly, a foreign law that is incompatible with the morality of an Islamic society and which contributes to the decay of those morals and, by extension, the social fabric of Egyptian society. In a stinging piece of sarcasm, this "foreign" law is castigated by al-Muwaylihi through his mouthpiece in the text, 'Isa, thus: "there is no punishment specified in it for adultery or homosexuality, provided that the object of affection agrees...nor for anyone who commits incest with his mother, provided she assents and is unmarried. This is the legal code which considers a brother guilty of a criminal offense when he risks his life in the defense and protection of his sister's honour..." (p. 131).

However, if modern law is corrupt then the traditional *Shari'a* court is equally if not more so. Al-Muwaylihi's criticism of the *Shari'a* is savage and is accentuated by its ironic introduction in rhymed prose. There he states that "in it the murky paths of heresy and error are exposed"(p. 189) but its chaotic mismanagement, its use of fabricated evidence and the interminable deferments that line the

It is not surprising that a constant thread running through the text is an obsession with money. Roger Allen has identified that much of the action takes place during the second phase of Lord Cromer's administration when the huge debt incurred by Khedive Ismail had more or less been curbed and yet "in spite of the improvement in Egypt's financial position, the indebtedness of the government and the restrictions imposed on the budget remained in the subconsciousness of many Egyptians."[9] This was a period of financial uncertainty and full of opportunities to get rich quick but al-Muwaylihi consistently points out that such modern practices are detrimental to the social fabric of Egypt, and throughout his text money is associated with loss: of trust(s), of houses, of wealth, and of power.

However, once again, the past is not conceived as an economic golden age. In a blistering attack on the Pasha's generation a lawyer remarks how the Amirs of the past had hoarded their wealth, and that prosperity was a privilege. He says of them, "You plied power and authority as your trade and wares, all in the hope of using them to gain riches... It didn't matter whether you obtained money by fair means or foul" (p.151). He goes on to say that it is precisely because they shared their power with foreigners in order to accumulate greater wealth for themselves that Egypt is now in economic and social chaos. In other words, al-Muwaylihi blames the economic and political practices of the past for the troubles of the present as much as the influence of Europe, and indeed hints that such practices themselves opened the door to European modernity in the first place.

What is most interesting about the lawyer's attack is perhaps that it is articulated in terms of monetary exploitation which for him is *unjust*; that the decline of the Pasha's class is because they "wronged innocent people and set guilty people free" (p.153). The discourse of justice is thus sown into the fabric of anxieties. This is the third of the text's tripartite obsession and I shall argue that such a concern with the status of the law and its place in Egyptian society is a response to changing perceptions of reality as a result of modernity. It is a register of an epistemological crisis.

Law is, fundamentally, an epistemological discourse. It is a means of establishing and knowing a given social reality, and provides the normative structure, based upon knowledge of certain communally accepted axioms, upon which that reality is built. It is, therefore, one of the central organisational categories of our consciousness and identity. We know our society and our place within

God forbid that I should be one of those people who don't trust anyone these days. Brothers no longer trust each other, a father will distrust his own son, and friends will not rely on one another. Neighbours will squabble over a mere dirham, and *everybody insists on legal transactions and cheques...*" (p.174, my emphasis).

Underlying his comments is a deep anxiety over the disintegration of the traditional ethics and business practices of the old market-place and a corresponding collapse of traditional units of social relations such as the family, friendship, and neighbours. It is interesting here to note that the Merchant sees trust in terms of such relations which are particularised and localised social relations, and to compare this to Anthony Giddens who has identified that one of the fundamental characteristics of modernity is that of the disembedding of social relations, that is, the lifting of social relations out of the immediate contexts of social activity.[7] Related to this is the construction of social organisation that is distanciated over time-space by which and for which disembedding occurs. Hence the institutional dimensions of modernity lift social experience out of local and particularised contexts and extend them over a wide area of time-space, but in order to materialise this sense of a distanciated community of relations, these institutions have to be re-embedded through a new system of trust which operates not in the local contexts which the Merchant holds dear but over the expanse of these distanced systems of social relations. Hence a new system of trust—or the lack of it—represented by cheques and legal transactions.[8]

We can thus notice that the very terms of the Merchant's anxiety reflects the institutional changes to Egyptian society brought about by modernity, and in this particular case by economic individualism and capitalism. No institution could provide a better symbol of this change than the Stock Exchange which becomes a locus of struggle between the traditionalists and the modernists, and the heated debate over its place in Egyptian society conveys a deep anxiety over the country's financial position during such a crucial period. In the "Notables and Merchants" chapter, the Stock Exchange is also negatively figured in terms of decay, "I've seen the effect of working in the Stock Exchange with my own eyes: *destruction* of inhabited houses, *squandering* of vast wealth and the *collapse* of lofty pillars" (pp. 243-244, my emphases).

the courtyard of one of the Pasha's old friends as such, "Time's relentless progress had bent it over, and it now looked like a bereaved woman who in sheer grief lets down her hair at a funeral ceremony" (p. 163). The description of these great men whose "light of old age and dignity, and a splendid and proud bearing" (p. 163) contrasts sharply with the conspicuous lack of these qualities in their modern counterparts further enhances the sense of modern decay. However, this is immediately and consistently undermined through the rest of the chapter. There is an air of unreality about the entire gathering suggested by their detachment from social reality through "renunciation of the world through prolonged periods of piety and prostration"(p.164). Next, their reminiscence of supposedly the greatest of their generation, Muhammad Ali—"the marvel of his age"—could not, it turns out, speak a word of Arabic. This would have provided something of a sticking point for modern nationalists for whom language was a crucial component in defining their cultural autonomy to legitimise their struggle against foreign power, whether European or Turk, and this would have undoubtedly undermined his status among them. That the great men of this gathering are not only unaware of this but actually approve of Muhammad Ali's inability to speak Arabic alienates and discredits them in the eyes of nationalists such as al-Muwaylihi. Paradoxically, it is Muhammad Ali himself who provided the first impetus towards Egyptian modernisation which would eventually flower into a nationalist movement even though he himself conceived of Egypt in the traditional sense of being part of the Turkish ruled *ummah*. Such contradictions lie at the heart of al-Muwaylihi's text and his political position.

When the Pasha eventually speaks, he condemns them for their inaction and social detachment. Yet no sooner does he condemn these men of the past than the Merchant begins to condemn "these days" (meaning the present) and roundly affirms his affiliation with "that age" (meaning the past). Such contradictory oscillations occur throughout the narrative betraying its position in-between the past and the present, between turban and tarbush. There is a schizophrenic split between a nostalgic longing for a stable past combined with fear of an uncertain future on the one hand, and a recognition of the inviability of the past for the nationalist cause and the need for progress on the other.

The Merchant's complaint is based upon what he sees as a lack of trust. He says:

in a graveyard al-Muwaylihi reminds us of the finality of death, of the fatal discontinuity of linear time caused by the grave. The consequent resurrection of the Pasha immediately afterwards underscores the point for the Pasha as a character is merely a typical representation of the views of a traditional era to the modern age. The episode, therefore, acts as a metaphoric exhumation of the beliefs and values of the past which contrasts sharply with the fatality of modernity. There is, therefore, a symbolic transcendence of linear time which is, in effect, a conquest over the passing of time. In chapter 10, this concern over the conquest of time is returned to. The two stories presented at the gathering of great men from the *past* both bring the dead back to life and re-enact the first symbolic conquest of time achieved by the resurrection of the Pasha. We can, perhaps, infer from this an anxiety over the passing of time which has specifically brought about the changes of modernity.

Yet al-Muwaylihi never unequivocally praises the past. Indeed, his attitude to it can be best characterised as ambivalent and he is often scathing in his attack upon the past. Thus, as soon as the Pasha emerges he begins to act according to the very qualities that 'Isa had been so dismissive of earlier: he is arrogant, proud, conceited, and is a boaster. Moreover, during the course of chapters 9 and 10, respectively entitled "Sons of Great Men" and "Great Men of the Past", which offers a juxtaposed vision of both the modern generation and its predecessors, it is clear that neither is a significant improvement on the other.

In "Sons of Great Men", 'Isa and the Pasha meet the Pasha's grandson who resides in an opulent hotel. The physical grandeur of the building is vividly conveyed in the introductory passage of rhymed prose but this introduction is typically and ironically undermined by what follows.[6] Though his residence is grand it is soon made clear that the grandson has squandered all his wealth, and soon the company that he keeps (which includes gamblers, parasites and prostitutes) degenerates into brawling and fisticuffs. As 'Isa and the Pasha leave, 'Isa speaks of the degeneration of the modern generation when compared to the great men of the past, "Unfortunately your sons did not inherit your ethics along with your money... They don't possess enough chivalry to defend their dignity and honour" (p. 162).

In the next chapter, this figuring of Time's progress in terms of decay is re-emphasised. The introductory paragraph describes a tree in

Egypt's past, and the latter being one in which the "modern" age is rejected as the cause of social and moral decay. The final level of time is a time of future *desire* in which all the troubles and contradictions of Egyptian history are resolved. The dialectic within this temporal structure results from the constant oscillation between these levels of time which contributes to the "schizophrenic" quality of the text. However, within this flux of contradictions, the narrative is *projected* forward to the final level of time, and it is in this sense that it is ideologically determined; that is, the ideology that finally determines the text is that of al-Muwaylihi as conservative nationalist who desires a future in which the West is not rejected *per se* but who is well aware of the dangers of outright imitation, and who advocates a policy of cautious reform.

Al-Muwaylihi's desire for a future that is different from the present is indicative of a "modern" awareness of time as linear progression. Again, we can return to the particularity of time as suggested by the title which consolidates the belief that *this* particular time is different to *that* period of time, and which distinguishes the past from the present which in turn is distinguished from the future. Al-Muwaylihi's positivistic projection forward into a desired future illustrates the effect of "modern" ideas of history as progress in opposition to the static uniformity of Islamic conceptions of social history such as the *ummah*. Yet this awareness of progress is not something positive for al-Muwaylihi. The liminal moment is full of contradictory possibilities and the future is always uncertain. It is this anxiety, coupled with his instinctive conservatism that leads him to figure the linear progress of Time—and the modernity which engenders it—in terms of decay, death, and loss.

This is evident from the outset when *Hadith 'Isa ibn Hisham* opens with the narrator, 'Isa, wandering in a graveyard at night musing over man's "arrogance and conceit , his sense of his own glory, his pride, his total obsession with his own pretensions, his excessive desires, his ideas of self-aggrandizement, and the way he chooses to forget about the grave" (p.105). Interwoven into the text of this passage is the negative figuring of a related discourse of modernity: individualism. Below, I shall discuss al-Muwaylihi's assessment of the threat to Egyptian society presented by individualism. Here it can be seen, however, that ideas of linear progress are underlined with an almost blasphemous disregard for the eternal verity of death, and yet by setting the opening of the narrative

implication that any period of time is much like any other. However, the term "hadith" itself, in its dominant meaning at that time, signified "novelty" in respect of the emerging narrative forms of the late nineteenth century, and hence carries allusions to the "modern." We see, therefore, that the nuances of the title encapsulate the fundamental dialectic between tradition and modernity that was shaping thought and perception in Egyptian society during that period, and between the opposing forms of articulating this in narrative discourse.

It is not surprising, therefore, to find that the work as a whole shows an obsession with opposing views of time, with both antiquity and modernity, past and present, tradition and innovation. Such an anxiety is fundamental to nationalists who have adopted the rationale of the modern European idea of the nation upon which to structure their resistance to foreign domination but who must also justify its appropriation of modernity to a populace for whom modernity signifies European domination and Egyptian social and moral decay, and who must construct an essential national identity in order to articulate a discourse of cultural difference with which to distinguish Egypt from the Other, whether Turk or European. The means of achieving this was, of course, to place an ideological emphasis on Egyptian *antiquity* and Islamic *tradition* . This tension must have been especially marked for conservative nationalists such as al-Muwaylihi for whom the balance of ideology would have favoured more tradition over less modernity. *Hadith 'Isa ibn Hisham* is a work, therefore, primarily about time. However, within the orbit of its obsession with time arises two further obsessions: with money and with the law. I will argue that these obsessions, or anxieties, are a result of the changing awareness of human experience in social, political, and economic terms brought about by Egypt's historical encounter with Europe and post-Enlightenment modernity.

Within the formal structure of the text it can be seen that there are five "levels" of time. There is the past as a glorious reserve of tradition, of the zenith of a classical Islamic civilisation and the text incorporates a nostalgia for this level of time. Contrary to this is the next level of time as a recognition of the past as corrupt and inadequate with respect to western civilisation. The third and fourth levels of time are incorporated in the "present" of the narrative action, with the former being one in which the achievements of the "modern" age are celebrated as an improvement on the "backwardness" of

and West, Turk and Egyptian, town and country, traditionalism and modernism in religion."[3] As a work of literature it is accurate to characterise this text as a transitional work, as the above quotation states. It is transitional in both its form, which acts as a bridge between the "classical" Arabic narrative form of the *maqama* and the emerging modern narrative forms such as the short story and the novel, and in its content which manages to succeed in articulating the contradictions of this period of social transition. Indeed, I hope to argue that the homology between the dialectical tensions within the work—between its form and content—and within this period of Egyptian society—i.e. those articulated by its content—inevitably leads to a formal impasse whereby the traditional form of the *maqama* must necessarily disintegrate and give way to modern forms of articulating reality. Al-Muwaylihi's work represents, therefore, "a coup de grace to the *maqama*...a swansong of a recondite genre."[4]

The characteristic "position" of this text, with respect to history and literary development, is "liminal;" that is, in a position of "in-between-ness," on the borderline of historical change. It is a moment whereby the fundamental dialectic is between tradition and modernity within which all other contradictions are subsumed. In *Hadith 'Isa ibn Hisham* this liminal position is signified metaphorically by its ideological position between turban and tarbush, the former being the head-dress of the traditionalists and the latter of the modern, Europeanized Egyptians. This emphasis on the liminal can be extended by examining the work's title. The work has two titles, each one suggestive of its almost schizophrenic position with respect to the fundamental contradiction, reflecting also the metaphorical conflict between turban and tarbush. *Hadith 'Isa ibn Hisham* began as a serial in al-Muwaylihi's journal, *Misbah al-Sharq*, under the title "Fatra min al-Zaman" which Roger Allen translates as "a period of time" which we can characterise as the betarbushed title. We can notice here an emphasis on the particularity of the period of time in question, a differential identification with *this* time as opposed to any other period of time. Such emphasis on the individuation of time and place is an indicator of not only the presence of a "modern" awareness in the text, but also of a change in form for it has been identified by Ian Watt in particular as being a determinate of the rise of the novel.[5] But its other title—it's turbaned one—with its allusion to the "Hadith" or sayings of the Prophet Muhammad invokes tradition with an emphasis on seamless continuity which carries the

Between Turban and Tarbush: Modernity and the Anxieties of Transition in *Hadith 'Isa ibn Hisham*

Anshuman A. Mondal

I

> When we say that *Hadith 'Isa ibn Hisham* was a splendid start to the novel, we are not suggesting that it managed to fulfill all the requirements of the genre, nor that it is free of artistic faults... However, it is *a move in a new direction towards a specific genre of literature . No such transfer process can be free of faults and shortcomings*.[1]

As Muhammad al-Muwaylihi began work on the series of narrative articles that would eventually appear in book form as *Hadith 'Isa ibn Hisham* (serialized 1898-1900 [published as a book in 1907]), the Egypt of which he was a part, and which his work describes, was in the process of social transition to a degree that affected all areas of urban social activity. Indeed, the slow process of transition could be traced back to Egypt's first contact with modern Europe when Napoleon arrived there in 1798. The encounter was to set Egypt onto the path of modernisation, a path which was to engage in a dialectical conflict with its own traditional structures of society throughout this long period. Modernity proposed that these structures were to be radically transformed if Egypt was to take its place amongst the modern nations of the world. It was, perhaps, this nationalist aspiration, fostered by Napoleon during his mission, that provided the impetus for the long period of modernisation which Egypt was to undergo. Such a transition was never going to be a smooth one, and if we bear in mind that all societies, no matter how "stable," are fundamentally contradictory, then it should be noted that societies undergoing a deep structural transition tend to be more contradictory and disorientated than most. Roger Allen says that Egypt in this period was "in many ways a battle ground of conflicting ideas and contending groups,"[2] that there was "the conjunction and clash of East

Works Cited

Allen, Walter. *The English Novel* Great Britain: Penguin, 1954.

Boumella, Penny. *Thomas Hardy and Women* Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Hardy, Thomas. *Tess of the d' Urbervilles*. London, Glasgow: Collins, 1891.

Kessler, Kathy. "Rewritting History in Fiction: Elements of Postmodernism in Ngugi wa Thiong'o's Later Novels." *Ariel*, Vol. 25, No. 2 (April 1994).

Moore, George.*EstherWaters* . 1894.

Morgan, *Rosemarie. Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy*. London, New York: Routledge, 1988.

Pinion, F.B. *Hardy the Writer*. London: The Macmillan Press, 1990.

Wa Thiong'o, Ngugi. *Devil on the Cross*. London: Heinemann, 1980.

Wing, George. *Hardy*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1963.

Wright T.R. *Hardy and the Erotic*. London: Macmillan Press, 1989.

completely, hence even in her last violent response to her own long abuse the author still encumbers her with the dominance of the instinctual.

Ngugi's book, in contrast, is a product of the disillusionment of post independence Kenya in which the new wealthy class often felt that women were also commodities that could be used and abused at will. That Ngugi deliberately stood against that assumption is revealed in this speech, its overtly ideological tone notwithstanding.

> People love to denigrate the intelligence and intellectual capacity of our women by saying that the only jobs a woman can do are to cook, to make beds and to spread their legs in the market of love. The Wariinga of today has rejected all that, reasoning that because her thighs are hers, and her brain is hers, her hands are hers, and her body is hers, she must accord all her faculties their proper role and proper time and place and not let any one be sole ruler of her life, as if it has devoured all the others. That's why the Warringa of today has said good-bye to being a secretary and has sworn that she will never type again for the likes of Boss Kihara, bosses whose condition for employing a girl is a meeting for five minutes of love after a hard drink (DC 218).

Whether Ngugi was influenced by or reacting to Hardy is not the focus of this paper. It is sufficient that the victimization of women is important enough to both authors to compel a focus on the phenomenon with such deep artistic commitment. Both works are heavily ideological and do raise concerns which feminist critics and others continue to find challenging, not only because of their relevance to the archetypal female in history and literature, but also because each book highlights the peculiar emphases which underscore the essential differences between Western and African feminist aesthetics. Therefore, as fascinating as the lines of convergence are in the two works, each must seek its closure ultimately in the cultural imperatives that determine its composition, and in the artistic space claimed by the author in the literary tradition to which he belongs. Ngugi's ultimate achievement remains, among others, that he has once more re-written a woman's life, using for his style a mixture of fantasy, political realism and the tools of African oral narrative, in very strong lines, difficult to erase.

With such a pillar of strength behind her she develops clear sightedness, self-confidence and sense of commitment to the eradication of oppression and exploitation. In her constant dreams and visions Wariinga sees the devil; in the company of the Mutatu group she also sees the representatives of the devil with her own eyes. Ironically it is from Muturi she receives her pistol. With Muturi arrested she takes over his possible role in the struggle. For Ngugi shows usually in his novels that ever since the departure of the colonial masters from Kenya, life has been a struggle for justice and human dignity. His women harbour a strong will and perform their own role in that struggle most creditably. This fact applies to peasant and city women alike. Wariinga is the paradigm of that sort of woman. She emerges from a period of acute identity crisis when she resented everything, and plunges into a traumatic experience from which she emerges hardened and toughened. The shame and bitterness of that experience give her the strength to join in the fight for the eradication of the perpetrators of such crimes. Ngugi casts her in heroic proportions, hence her fall forms only a slight setback in an impressive career. For her, and for Tess one can say for their final act of murder, as George Wing does:

> That was the pathetically-magnificent end: that was the completion, an unpretentious but gallant soul's expiation (14).

That was the end of their trial, but the images we are left with differ in the two books, for each closes as a typical product of the culture that produced it.

In spite of such profusion of instances of convergence and divergence in plot, narrative climaxes and characterization the two books must seek their closure through different political and cultural paradigms. Hardy's heroine is not only the archetypal woman; she is also specifically a Victorian specimen of her type, suffering under the conventional constraints of that period, socially, personally, morally and sexually. Whether she does manage to break away from those bonds and attain a tragic status based on a conscious awareness of her own tragedy, its sources, the forces, seen and unseen, ranged against her and her own contribution to it remains very doubtful. We are compelled to share in her moving tragic destiny, but fail to enthrone her as a possible model. Hardy could not break away from his age

to Wariinga is yet another example of the heartless deprivation with which such sacrifices were rewarded in Kenya. The cruelty meted out to Wangari, her unjust arrest in the course of her civic duty and the wretchedness to which she is reduced are clear indications that the struggle for both economic emancipation, and human dignity continues.

Wariinga is at the forefront of the struggle as she demonstrates by her work at the garage. Even at the polytechnic she rises above the sneers of her male counterparts and excels at the end. In her relationship with Gatuiria she has shown more self-control. While Gaturiria sings praises of her beauty and their future happiness together. Wariinga shows caution which reminds us of the bad omen on Tess' wedding night. She has led Gatuiria out of his vocational confusion to a clear understanding of his own talent and role in society. She also comes close to getting him reconciled with his father to whom he was long estranged. The rate of foreboding underlying her unwitting observation of the resemblance between Wambui, her baby and Gatuiria persists in the latter's unwillingness to describe his parents when she asks for that. The survival of Wambui in the book is very significant in assessing the final crisis of the book. The heroine continues to find a solid emotional prop with this and it consequently saves her from the type of self revulsion and near hopelessness which forces Tess back on Angel. For Angel reappears just as she is recovering from the shock of the death of her baby, Sorrow, and the trauma of her seduction. Ngugi spares his heroine such a strong emotional experience so soon after the first. Wambui lives and not only becomes a permanent source of joy to the mother but reminds Wariinga of the magnanimity of her own parents:

> The burden of looking after Wambui still fell on Wariinga's parents. But they had never beaten Wariinga or even criticized her for getting pregnant before marriage or for trying to throw herself in front of a train... Wariinga was always to remember her mother's words to her. "Our forefathers said that only a fool sucks at the breasts of his dead mother. Wariinga, do you know how many women yearn for a child of their own without over having one? A baby is a special gift to a man and woman-even unmarried woman!" (DC 182)

the end there is a series of conversions. Tess is converted to Angel's unconventional creed, Alec is converted to Christianity, though he changes as soon as he sees Tess. With such a long series of character transformations Tess finally lashes out when it seemed as if Alec would deprive her of her final happiness with Angel.

Tess and *Devil on the Cross* : divergences

Ngugi's heroine is accepted by her parents after her fall. Her aunt exhibits equal understanding. Her rejection by Kiwana is the opposite of this folk response. Like Tess she becomes a better person after her initial mistake, but neither the author nor the narrator is ambiguous about that change.

> Today Wariinga strides along with energy and purpose, her dark eyes radiating the light of an inner courage, courage, and light of someone with firm aims in life-yes, the firmness and courage and the faith of someone who had achieved something through self-reliance...Wariinga, the black beauty! Wariinga of the mind and hands and body and heart (Thiong'o 218).

Her rejection of the advances of Boss Kihara is a testimony of that change, but it is not just a form of repression; it is a clear and total rejection. This difference is an essential point of departure in the attitudes of both authors towards their heroines. Hardy's heroine continues to seek her destiny in the context of marriage, moving back and forth between her two male exploiters. In Ngugi's heavily ideological book Wariinga takes up where Wanja leaves off in *Petals of Blood*. Ngugi's heroine is deliberately exposed to all facets of political thought, all shades of social ideology and finally vows to join the workers of the land to fight oppression, and mostly to change men's condescending opinion of women which has reduced them to "cooks and massagers of men's bodies," as she calls them. In contrast Hardy's ultimate indignity to Tess lies is compelling her, for economic reasons, to go back to work for Alec's family and to operate even from Alec's bedroom. Ngugi sees his heroine's situation as a condition which can and must be reversed. In Hardy the position is more tenuous. Ngugi has never allowed his readers to forget the role played by women in the Kenyan Mau Mau revolution. Wangari, a foil

of traditional Gikuyu mythology, he potentially re-establishes healthy links to Kenya's cultural past and a foundation for its national identity. (Kessler 79)

A common feature of myth-making and mythologising in *Devil on the Cross* is Ngugi's constant involving of ancient stories which he merges with fiction and historical fact especially at times of national crisis such as Wariinga is born into. The ultimate value of such narrative elements is that they underscore Ngugi's belief that the liberation of Africans lies not in Westernization but in the resuscitation of traditional cultural values which have been an intrinsic part of the people's lives from ancient times.

Ngugi's story is set in the folk past of Ilmorog and given to a prophet who must go through all the necessary rituals before he is found worthy to tell the story. The tale is told with due observance of the rules of the folk narrative. It begins in medias res which the narrator himself regards as a digression and therefore calls himself to order, after which he starts from the beginning. The story is heavily supported by folk tales, story within a story, like the one in which an erstwhile kind and generous man sells his soul to the devil unknowingly and acquires a personality directly opposite that of his former self. Ngugi makes use of proverbs, idioms and invokes the ancestors occasionally to retain the folk spirit. Wariinga's fall is preceded by the symbolic game of hunter and the hunted, in the process of which she shoots a pregnant antelope, forecasting her own pregnancy and the attendant problems. Her witnessing of the man crushed by the train has its equivalent in the death of Prince, Tess' horse. Ironically those deaths forecast the impending deaths of the heroines, the ultimate sacrifice which both had to make in the course of exercising their freedom and reclaiming their dignity.

A good example of the pattern of peasant morality is in the reaction of the village to the tragedy of the heroines. Back in the village Tess is accepted as she was. She is still respected, hence Hardy portrays her tragedy as the result of convention because she became a better person later. Hardy refers to her natural recuperative power and devotes long passages to her courtship. The ripening of her love goes with that of the season. But Tess is a nature-worshipper-a fact which till the end threatens her dignity as a rational being. Through her influence Angel abandons his unconventional theology and goes back to Nature. Ironically he idealizes Tess as the goddess of chastity. At

making much impact except in the heroine's mind. Claire's reappearance at the Bournemouth boarding-house precipitates the final crisis of the book. In Ngugi's work Gatuiria becomes Kiwana, and helps the heroine regain a bit of her lost pride, grow in experience and have a feel of the semblance of marital bliss before the final tragic act. In Tess' case the response in natural and instinctual; in Wariinga, who has had the benefit of more education, it is more premeditated. She actually taunts the Rich Old man with spectacular relish.

The downward trend in the fortunes of both heroines takes similar lines. The insidiously demoralizing effect of Tess' desolate journeys on foot as she seek dairy work and field work here and there after the collapse of her marriage find their close counterparts in Wariinga's ceaseless search for jobs and the attendant insults and indignities; her eviction from her house, her attempted suicide and her invitation to the Devil's party. Ngugi also makes use of chance meetings and coincidences, two of the most important being Wariinga's meeting with Muturi who had saved her from suicide, and her meeting with Gatuiria, the son of the Rich Man who had seduced her. Unlikely as some of these meetings are the reader accepts them because of the author's artistic control of his episodes.

Hardy's world is as mythologised as Ngugi's. It is a world of folk magic and superstition. In setting and atmosphere the work is totally naturalistic. The green vale of Blackmoor, fertile, small, enclosed by hills, lying under a blue haze—the vale of birth, the cradle of innocence, is as vivid as the wide misty setting of Talbothay's dairy, "cozing fatness and warm ferments." The starved uplands of Flintcomb-Ash and the Stonehenge, the stone of sacrifice are all symbolic of the type of earthy world in which this tragedy is enacted. When Tess falls, her fall is portrayed as a re-enactment of the archetypal fall. The accident with the mail-cart in which Prince lost this life is equally significant in this respect. Such an atmosphere controls the style of the work and gives the text an unusual density of texture. But where Hardy's mythologised world is naturalistic, Ngugi's mythology is used to foreground the question of tradition which is a control issue in all his novels.

> Tradition forms and informs the textual world of this novel and infuses a spirit of collective identity. Mythology therefore serves a primary purpose one that is central to Ngugi's literary vision, for...., by reminding us

From a structural level, both books have the same crisis points: the seduction, rejection and the murder. Tess is seduced by Alec; she is rejected by Angel on their wedding night as a result of that incident: and she finally kills her seducer at the end of the book. Wariinga in the same manner is seduced by the Rich Old Man, rejected by John Kiwana, her boyfriend and finally kills her own seducer. While Wambui, the result of her seduction, is brought up by her parents, in a typically African tradition, Tess' child, significantly named Sorrow, is allowed to die in Hardy's thoroughly pessimistic and fatalistic world. In characterization both seducers are similar; both are typified by a type of repulsive sensuality and insatiable sexuality. Both are proud, egoistic and loud. Angel Clare in contrast is portrayed as all soul. He too is a victim of circumstantial morality and despite his attempts to break off from the low-church restrictions of his parents the reader cannot but feel contempt for him for his prudish rejection of Tess. His entering the May-dance was a search for a more meaningful type of life. His problem has always been a one-eyed form of idealism. Commenting on their courtship Hardy writes:

> She was no longer milk-maid but a visionary essence of woman—a whole sex condensed into one typical form. He called her Artemis, Demeter, and other fanciful names half teasingly, which she did not like because she did not understand them (TD 162).

Such a language contrasts sharply with his cruel outburst after Tess' confession:

> I cannot help associating your decline as a family with this other fact—of your want of firmness. Decrepit families imply decrepit wills, decrepit conduct. Heaven, why did you give me a handle for despising you more by informing me of your descent! Here was I thinking you a new spring child of nature; there were you, the belated seedling of an effete aristocracy! (TD 269)

Hardy therefore makes Angel in his prudishness and hypocrisy as detestable as Alec. John Kiwana betrays a similar type of hypocrisy in his outright condemnation of Wariinga. He too is prudish, and proud without reason. He appears and disappears from the novel without

Like Tess, Wariinga is born in the heart of the countryside. Her education was very limited and she did not have the luxury of a protected childhood within the confines of a family. Her parents were taken away into detention when she was only two, hence she was brought up by her aunt and the husband. Like Tess she had integrity, showed industry in the fields, and diligence in everything she did, as attested to by all who knew her. Characteristically, her uncle, like Tess' father, liked to live beyond his means and move in the circle of the rich. In return for a favour by the Rich Old Man of Ngorika he traded his ward as "veal" or "spring chicken" in the narrator's words. Here both heroines share the motif of the sacrificial lamb; Tess for her family's fame and comfort, Wariinga, for wealth and to satiate the sexual lust of a lecherous old man, not unlike Alec and his family line. Ngugi, like Hardy, emphasizes his heroine's sensuality, youthfulness and a trace of vanity which underline her strong orthodox and Catholic based morality. Both women were blessed with a luxuriance of aspect, a fullness of growth which made them look much older than they actually were.

Victorian literature explores the recurrent motif of the exploitation of the peasantry by the new aristocracy of money. The motif is that of ruin of purity by crude strength. This runs through novels on aristocratic families with peasant housemaids. George Moore's book *EstherWaters* (1894), is a good example, and her story parallels that of Tess, at least up to the point where the seducer reappears at the juncture when a well-intentioned wooer is about to provide the security of marriage for the abandoned girl. At the end however, whereas Tess is driven by implacable fate to murder and consequent execution, Esther loyally settles down with her erstwhile betrayer, nurses him in illness, and eventually brings her son to satisfactory maturity. In this book the heroism of the servant, the working woman, the young mother is contrasted with the callousness of the rich woman she works for.

Wariinga's fate is the result of the same callous exploitation of the poor and defenseless by the rich. Historically therefore one can see a parallel between Victorian England, caught between two worlds, a peasant world fast dying and a new modern, industrialized one, struggling to be born, and Ngugi's world with a small circle of rich men who had taken over from the colonial masters and were exploiting the poor peasants and workers of the land who had fought for Kenyan independence.

> given, as though she were nearly unconscious of what he did"(TD 113).
> Repression is not submission. "The essence of repression," says Freud, "lies simply in turning something away... keeping it at a distance from the conscious." Tess' subtly expressive gestures and posture describe this psychological condition exactly! Distancing unwanted sexual advances she is simultaneously fully aware of how best she may repel them. There is in passive resistance of this kind, deliberate conscious rebellion and considerable self-control. Authentic passivity has no such controls (95).

From this point she falls and falls again overpowered by the dank, wet, sticky shiny blights, the mucosa and emissions of biological sex which Morgan celebrates because as she says there is no sense of a fastidious antiseptic deodorized sexuality in Tess' world. So the heroine assimilates this physical "undiluted" world to her erotic consciousness, abandoning herself to her "erotic ecstasy" which Morgan also celebrates yet claims that she remains beyond the boundary of sin-laden archetypes and man-made "Gardens" of diabolism and sexual shame (Morgan 87). The reader is never given the yardstick for measuring those. Literary criticism can hardly boast better instances of Feminists playing into the hands of their exploiters because of their glorification and obsession with all that is sexual In the case of Tess, a tragic heroine is totally sanitized of her tragic flaw yet the critic struggles to enthrone her as such.

Tess and *Devil on the Cross* : convergences

Wariinga, Ngugi's heroine is a more balanced creation than Tess and her tragedy is heralded by the narrator early in the work:

> Misfortune and trouble had trailed, Wariinga long before she left Nairobi, where she worked as a secretary (typing and shorthand) at the offices of the Champion Construction Company in Tom Mboya Street near the Nairobi Archives building. Misfortune is swifter than the swiftest spirit, and one trouble spawns another (DC 10).

narrative tool that operates till the end of her trial. She logically remains a child of sentiments and passions alternately exploited by both men, and always responding appropriately as "a fresh and virginal child of nature" mastered by unrestrained natural instincts. Being born in Wessex, the Vale of Black moor—place of innocence and shelter, an enclosed pastoral world only heightens this profile; for the May dance is nothing but a debased fertility rite which has lost its original significance, hence it cannot constitute a form of emergence for Tess from total identification with Nature to a free spirit capable of making decisions unfettered by overpowering and determinate primeval phenomena.

Tess' family is central to the network of forces that victimize her. Poor, careless ignorant and superstitious yet proud, their vulnerability stands out when they go in frantic search of their newly discovered rich branch of the family. This situation is crowned by her drunken old father's subtle moral blackmail, and finally ends up in her seduction. George Wing sums up all the negative endowments of such a family:

> But the ugliness of D'Urberville's sin lies not only in the selfish and intemperate lust of a sexually-determined lay about: one can see other human meanness and conditions which contributed ultimately to Alec's tawdry and comparatively easy victory (Wing 70).

Joan Durbeyfield is not very different. Her designed exploitation of her daughter's fresh beauty by surreptitiously marketing it is an added handicap. Tess' own unpeasant-like sexuality which constitutes a tantalizing provocation to Alec is not as empowering as Rosemarie Morgan claims. Even Alec's final kiss willingly or coquettishly allowed by Tess, she claims is a form of repression not a submission, citing Freud in her defense. An outright refusal on Tess' part would have served Tess' case better, yet Hardy denies her such because it would have constituted an act of the will, which he could not allow her. That is why Tess is forever "passive," "dazed" "unconscious," "weary," "vague" or "ambiguous," yet Morgan writes:

> She had rested her eyes, we are told, vaguely, "vaguely... upon the remotest trees in the land while the kiss was

> image-chain linking Tess's experiences from the death of Prince to her final penetrative act of retaliation, but also to satisfy the narrator's fascination with the interority of her sexuality and his desire to take possession of her (Boumella 120).

Even the impending tragedy in her last hours at Stonehenge could not erase this obsession with the erotic, for just like the passing strangers at the beginning of the novel, the sixteen patient policemen who wait for her to awake at Stonehenge, Tess is the object of the erotic male gaze, which never innocently alights on its object', but "constructs it in the image of its own desires" (TD 7). Even with Angel she is still a portrait drawn by his desires, even if superficially more ethereal. When he first observes her at the dairy with the sun shining "upon her pink—gowned form and her white curtain-bonnet, and upon her profile, rendering it keen as a cameo cut from the dun background of a cow" it is her harmony with the natural setting that stands out. There is nothing ethereal in his lusting:

> How very lovable her face was to him... . And it was in her mouth that this culminated. Eyes almost as deep and speaking, he had seen before, and cheeks perhaps as fair, brows as arched, a chin and throat almost as shapely; her mouth he had seen nothing to equal on the face of the earth. To a young man with the least fire in him that little upward lift in the middle of her red top lip was distracting, infatuating, maddening (TD 190).

No wonder some recent critics feel she is altogether much too edible, "an object of the reader's consumption." At other times she is surrounded by animal imagery; "the red interior of her mouth" when she yawns is compared to a snake's, she is "warm as a sunned cat." In Angel's company "she creeps as stealthily as a cat" and listens to his harp "like a fascinated bird." Her limbs even gather the natural deposits of nature like a cat's fur: the cuckoo-spittle on her skirts, Cracking snails underfoot staining her hands with thistle- milk and slug—slime. The Chase episode, one of the most significant in the book, thrusts her into an environment of natural fecundity, inhabited by "the primeval yews and oaks," their "roosting birds" and their "hopping rabbits and hares." This oneness with nature is a dominant

Morgan's war with Victorian morality and critics is waged so relentlessly that, like many feminists, she ultimately falls into the same trap of presenting woman as the eternal victim; but victim of a different sort, the sort that lives as a structure of sensations, bundle of sense impressions and sensory experience, totally physical, blessed with erotic energies which other Victorian authors and critics are blamed for ignoring, underplaying or simply too blinded by cultural conditioning to even see.

There is an interesting irony in this position. On the one hand Morgan acknowledges that in Hardy's Wessex world women work outside the home, in both conventional and unconventional occupations, from teaching to negotiating the price of corn, from serving as barmaids to inaugurating telegraphic systems, from working as milk maids to organizing public readings. Women travel unaccompanied beyond the neighbourhood, embark upon enterprises of their own volition and initiate relationships (Morgan 11). However, in spite of such closely observed and well documented instances of women's struggle to shape their own lives with such vigour energy and resilience Morgan does not wonder that such endeavours and achievements never seem to save them psychologically and emotionally in those "moments which call for abandon." Rather she plunges into breathless emomiums on "sexual vitality," "erotic ecstasy," "orgasmic rapture," and "a woman's passion" all the while praising Hardy for highlighting "physicality" (Morgan XIII). Her favourite episodes are the Garden and Ferns episodes.

At the same time she vehemently attacks critics who focus on the "voluptuousness" of Hardy's heroines, as if the dominant images and metaphors of, as well as the perception of the narrator, are not dominated by that intrusive phenomenon. The narrator's obsession is unmistakable, as other critics have also observed:

> Time and again the narrator seeks to enter Tess, through her eyes—"his [eyes] plumbed the ever-varying pupils, with their radiating fibrils of blue, and black and gray, and violet" (p. 198)—and through her flesh "as the day wears on its feminine smoothness is scarified by the stubble, and bleeds." (p.117). The phallic imagery of pricking piercing and penetration which has been repeatedly noted, serves not only to create an

superficiality, irrationality and flirtatiousness.

These are the images that limit their possibilities in his novels. Without boring the reader with one more critical piece on the sexuality of Hardy's female characters, the destiny of Tess proves that despite and in spite of the feminist effusions of critics like Rosemarie Morgan on Thomas Hardy's radical spirit, which she says not only acknowledges, or gives due recognition to female volatile emotions, female sensations, but also treats them with the same devotion to physical detail as he gives to the male, Tess' sexually packaged life disproves most of her claims. She writes:

> Hence the potential for the physical active life (as opposed to passive), the active struggle, the active experience, is not reserved exclusively for the hero: and the life of the senses, women's senses, does not elude the reader's powers of visualization and is not therefore, rendered invisible, or beyond the bounds of common experience.
> ... Hardy's women experience their bodies in ways that drew shudders from his critics, which one of the more out spoken among them, Mrs. Oliphant, did not try to hide (Morgan XI).

Morgan makes a desperate attempt to argue and perhaps demonstrate that moral seriousness and sexiness not only come together, subversively, in Hardy's more noteworthy women, but that the latter does not negate the former:

> More substantially, as I shall demonstrate in the following chapters, the fusion of those qualities in the single female form, brings forth, in Hardy's novels, a set of fit and healthy, brave and dauntless, remarkably strong women. The sexual vitality which infuses their animate life generates vigours of both body and mind; from thence springs intelligence, strength, courage and emotional generosity, and that capacity so many Hardy heroines possess for self-exposure expressing both daring and intimacy—the ultimate intimacy which demands facing the fear of ego—loss in those moments which call for abandon (Morgan XII - XII).

of establishing anything approaching reciprocity of relationship (Wright 34).

They are simply objects whose inner consciousness does not matter. Speaking of novels of the middle period Wright continues:

> They continue to present women as objects of male fascination, dwelling on their visual charms as the screen on which erotic fantasy can play. But from Bathsheba Everdeen onwards Hardy's heroines are not content simply to remain passive. They actively enjoy exploiting their charms, increasing the element of mystery which they recognize to be part of their fascination, exercising power and control over their male victims. Ethelberta Petherwin uses her beauty unashamedly to climb the social ladder while Paula Power positively toys with her suitors (49).

What is even more significant in these novels, according to Wright, is that although Hardy explores female desire rather more fully in them, presenting women as subjects in this sense, they still suffer from libidinal drives which remain outside their control and beyond the accepted limits of their society. He considers Eustacia Vye one of such heroines who, in spite of challenging the conventionally passive role of women, remains too fantastic a character to attain the tragic status of some of Hardy's later heroines.

Ngugi's novels are similarly peopled by women, young and old, married and unmarried. Instances of seduction, neglect, loneliness and exploitation are perhaps as rife in their lives as they are in Hardy's, but they are never portrayed as the sexual objects or subjects of Wright's analysis. They are rather multi-dimensional: victimized in many ways, deprived and exploited sexually and economically, even badly bruised and brutalized like Wanja; but they are never totally assessed and understood exclusively through their sexual consciousness. They are never introduced or defined for the reader as the children of nature and sensuality. They are flesh, blood but also mind. They are resilient resourceful, often intelligent, questioning, politically aware to a degree allowed by their biological age or the cultural and political circumstances of their lives. In Hardy's fiction it is fundamentally different: they are characterised by their

and the men through whom it is perpetrated, the type who like the Old Man read and write women's bodies and minds in such words: "My darling, whom I love dearly! My little fruit, my little orange, my flower to brighten my old age" (DC 253). Hardy's universe is also full of such men, and of women who have likewise suffered immensely, in their hands. They are also victims of the double standard morality of Victorian England, and recipients of the sheer ignominy and helplessness of the human estate in Hardy's sinister, brooding and mostly indifferent landscape that often serves as a collaborator in all their woes. Walter Allen comments:

> He is intent to show that the stars in their courses fight against the aspiring, the man or woman who would rise above the common lot through greatness of spirit (251).

The Sexualized Woman of Hardy

In such a conniving cosmic landscape life becomes a permanent struggle where seduction is common, but in which social, economic and psychological realities like poverty, neglect, loneliness also exacerbate the abuses and indignities under which these women labour. Eustacia Vye, Bathsheba Everdeen, Tess, Lucetta, Elizabeth - Jane and Mrs. Newsome are some of Hardy's paradigms. They are all pawns in the hands of family, fate, chance, strange accidents and numerous forms of coincidence. T. R Wright makes a distinction between women in Hardy's early, middle and later periods. He claims that heroines in the early novels are presented primarily as objects of erotic interest not only for the narrator and for the male characters through whom they are observed, but also for the implied reader/voyeur:

> They are described in visual, even pictorial terms as seen through the tinted spectacles of their lovers' fantasies. As characters, they tend to be shallow, enigmatic and inconsistent. What they think or feel seems not to matter, the focus of attention is on the feelings they arouse in a variety of men, the misapprehensions they provoke, whether deliberately or not, and the virtual impossibility

catastrophic end awaits her, for Ngugi tells us that the hardest struggle of her life's journey lay ahead. The journey motif understandably dominates the two novels and controls the lives of the heroines. Their journeys from town to town, from village to city symbolically inform the various stages and nature of their experience and predicament, and propel their march towards the final tragic encounters. In both cases the acts were totally without feeling—cold, deliberate and borne of the deepest hate. They were acts of vengeance, rites of purgation and expiation. For Tess, it was to be a symbol of reconciliation through which she would move back to the serenity of Angel Clare's love. For Wariinga, it was a final demonstration of her humanity, a final act of refusal and rejection of years of abuse and humiliation. Through the murders of their tormentors, those acts of blood sacrifice, they symbolically cleansed the world of those types, asserted their freedom of will and gained their tragic greatness. At the same time the reader sadly realizes the tragic ineffectuality of such consciousness in an antagonistic world where events are shaped more by accident than by moral design. Nevertheless Wariinga is gratified that her significant murder of the Rich Old Man of Ngorika would save other people, especially women, from his clutches; and as the villain pleads for his life, she replies:

> I am not going to save you. But I shall save many other people, whose lives will not be ruined by words of honey and perfume (DC 253).

Feminist critics cannot fail to acknowledge those words as a fitting finale to a narrative that has through action, dialogue, third person narration and authorial intrusions demonstrated the perennial situation of woman as victim. The words belie the drama of empowerment, as the erstwhile victim reverses role with the oppressor who now shamelessly and desperately begs for pardon from his former victim. Nor should those words surprise Ngugi's readers, most of whom must have noticed that as the author's literary vision and technique matured, and as his political posture grew more overt, his female characters accordingly grew even tougher and now more violent. Wanja's murder of the three men who exploited her and ruined her life in *Petals of Blood* is a forerunner to Wariinga's murder of the Rich Old Man of Ngorika, and once more proves that Ngugi's women have never been passive recipients of the violence of society

The End of Their Trial : The Archetypal Female in Thomas Hardy and Ngugi wa Thiong'o

Virginia Ola

Woman's Struggle for Empowerment

Thomas Hardy's tragic Tess, of*Tess of the d'Ubervilles* and Ngugi wa Thiong'o's heroine, Wariinga, of *Devil on the Cross* both wreak bloody vengeance on their male enemies at the end of their stories. This ultimate rejection of male dominance is, however, embedded within quite different cultural and ideological narrative paradigms that are sometimes miscast in literary criticism. For example, Western feminist readings of *Tess* often exacerbate Hardy's Victorian indulgence in reducing women to eroticized object. In contrast, the modern Ngugi, while working within traditional African narrative structures such as fantasy and folktale, presents women in a balanced fashion—as engaged in political, professional and personal struggles for equality and happiness. Although Hardy's and Ngugi's heroines each go through long, painful trials and by finally murdering their oppressors, end them nobly, the texts' unique aesthetic and cultural imperatives give rise to quite different closures and ultimately, images of the archetypal female.

When Wariinga, the heroine of Ngugi wa Thiong'o's fifth novel, *Devil on the Cross*, takes a pistol out of her purse and shoots the Rich Old Man of Ngorika, that final liberating, though tragic act, cannot but take most scholars of the English and African novel imaginatively back to a similarly tragically ennobling act by Tess, at the end of Thomas Hardy's novel, *Tess of the d' Urbervilles*, where under different circumstances the heroine murders Alec, her husband, like a pig, with a carving knife. As a result, Tess is led to Stonehenge for execution at Winchester. Wariinga, who carried out her own act of murder during a welcoming party for her fiancee and herself, walks away through a shocked crowd without looking back. The end is equally ominous for the heroine because the reader knows a

<http://www.sierraclub.org/saro-wiwa/>, <www.greenpeace.org/~comms/ken/>, and <http://www.swarthmore.edu/org/nigeria/>.

56 Human Rights Watch/Africa, "The Ogoni Crisis: A Case-Study of Military Repression in Southeastern Nigeria," (July 1995): 11.

57 *A Month and a Day*, pp. 101, 128.

58 Human Rights Watch/Africa, "The Ogoni Crisis," 14.

59 Human Rights Watch/Africa, 29.

60 *A Month and a Day*, 18.

61 *Genocide in Nigeria*, 100.

62 See, for instance, testimony from MOSOP activists now in exile in St. Louis, Missouri, available at <http://www.swarthmore.edu/org/nigeria/>, and reports by Human Rights Watch/Africa, "The Ogoni Crisis: A Case Study of Military Repression in Southeastern Nigeria" (July 1995) and "'Permanent Transition': Current Violations of Human Rights in Nigeria" (September 1996).

63 *A Month and a Day*, 238.

64 Barbara Harlow, "Writers and Assassinations," *Imagining Home: Class, Culture and Nationalism in the African Diaspora*, eds. Sidney J. Lemelle and Robin G.D. Kelley, (New York: Verso, 1995) 182. For more on this topic, see Harlow's *After Lives: Legacies of Revolutionary Writing*, (London and New York: Verso, 1996).

65 Harlow, "Writers and Assassinations," 169.

66 Harlow, "Writers and Assassinations," 183.

67 See, for instance, the *New York Times* advertisement placed by Desmond L. Orage, the son of one murdered Ogoni chief, (7 December 1995) A15-16, and the Nigerian government document *Ogoni Crisis*.

68 This speech circulated widely on the internet as part of the Coalition Against Dictatorship's "Nigerian Casefile: The Ken Saro-Wiwa/Ogoni Handbook," section 1.

69 Amnesty International web page, <http://www.amnesty.org/ailib/intcam/nigeria>.

70 Saro-Wiwa, "Trying Times," *ANA Review: Annual Journal of the Association of Nigerian Authors*, (November 1993): 1.

71 *A Month and a Day*, 81-82.

Harcourt: Saros, 1989) 10.

36 Okechukwu Ted Agbariri, "Saro-Wiwa Was Certainly No Saint!" *African Profiles International* (April 1996): 7.

37 *A Month and a Day*, 56-57.

38 Saro-Wiwa, *Sozaboy: A Novel in Rotten English*, (Port Harcourt: Saros, 1985; Harlow, Essex, England: Longman, 1994) 151.

39 Saro-Wiwa, *Sozaboy*, 137.

40 Saro-Wiwa, 157.

41 Saro-Wiwa, 181.

42 Saro-Wiwa, *Songs in a Time of War*, (Port Harcourt: Saros, 1985) 34.

43 Saro-Wiwa, *Songs in a Time of War*, 18.

44 Saro-Wiwa, 13.

45 Saro-Wiwa, 44.

46 Theo Vincent, introduction, *ibid.*, 11.

47 Saro-Wiwa, *Nigeria: The Brink of Disaster* (Port Harcourt: Saros, 1991) 126.

48 *A Month and a Day*, 60-61.

49 Saro-Wiwa, *Four Farcical Plays*, (Port Harcourt: Saros, 1989) 77-78.

50 Saro-Wiwa, *Four Farcical Plays*, 78.

51 "Ogoni Bill of Rights, presented to the government and people of Nigeria with an appeal to the international community," (December 1991); "Ogoni Appeal to the International Community," *National Concord*, (27 January 1992): 15.

52 *A Month and a Day*, 58-59.

53 *A Month and a Day*, 93-94.

54 Shell suspended its operations in Ogoni after that protest. Shell executives claim that their workers' safety was threatened; Owens Wiwa and other Ogoni activists claim that Ogoni labor went on strike, making further production impossible. Shell continues to seek opportunities to recommence its Ogoni operations, as evidenced by documents published in *Ogoni Crisis: The Untold Story* (Lagos: External Publicity Department, Federal Ministry of Information and Culture, n.d.) xi-xii.

55 The web sites produced by these groups and by the international Campaign for Democracy in Nigeria (now part of the United Democratic Front of Nigeria provide additional and up-to-date information on the Ogoni struggle: <http://www.hrwnyc.org>, <http://www.amnesty.org/ailib/intcam/nigeria>,

"The Drilling Fields," (Catma Films, 1994). The text and stills are available on-line at http://www.oneworld.org/owbt/drilling_video.html Similar figures appear in a report prepared by Andrew Rowell and Andrea Goodall, "Shell-Shocked: The Environmental and Social Costs of Living with Shell in Nigeria," (Amsterdam: Greenpeace International, 1994), available at http://www.greenpeace.org/~comms/ken/environ.html

19 Joshua Hammer, "Nigeria Crude: A Hanged Man and an Oil-Fouled Landscape," *Harper's* (June 1996): 62. See also Rowell and Goodall's Greenpeace report.

20 Saro-Wiwa, *Genocide in Nigeria*, 82; *Ogoni Moment of Truth*, (Port Harcourt: Saros, 1994) 22; Owens Wiwa, "Oil and Human Rights Abuses in Nigeria Today," lecture, University of Texas at Austin, (30 October 1996).

21 *Tambari*, 69-70.

22 Owens Wiwa, lecture, University of Texas at Austin, (30 October 1996).

23 *Basi and Company*, 13.

24 The government of General Ibrahim Babangida launched Nigeria's structural adjustment program in June 1986, leading to a sharp decline in standards of living for many Nigerians. See, for instance, Falola, Mahadi, Uhomoibhi, and Anyanwu's *History of Nigeria: Nigeria in the Twentieth Century*.

25 Saro-Wiwa, *Prisoners of Jebs* (Port Harcourt: Saros, 1988), 178, n. 10.

26 Saro-Wiwa; *Pita Dumbrok's Prison* (Port Harcourt: Saros, 1991) 272.

27 Saro-Wiwa's second volume of short stories, *Adaku and Other Stories*, (Port Harcourt: Saros, 1989), lacks similar cohesion, but collects several intriguing pieces.

28 Saro-Wiwa, *A Forest of Flowers: Short Stories*, (Port Harcourt: Saros, 1986; Harlow, Essex, England: Longman, 1995) 2-3.

29 Saro-Wiwa, *A Forest of Flowers* , 2.

30 Saro-Wiwa, 4.

31 "Ogoni Bill of Rights," 2-3.

32 *A Forest of Flowers*, 4.

33 Chantal Zabus, "Mending the Schizo-Text: Pidgin in the Nigerian Novel," *Kunapipi* 14.1 (1992): 124.

34 *Genocide in Nigeria*, 28.

35 *On a Darkling Plain: An Account of the Nigerian Civil War* (Port

on 21 May 1994. Controversy remains about who actually killed them: some blame the National Youth Council of the Ogoni People (NYCOP), the youth arm of the Movement for the Survival of the Ogoni People (MOSOP); MOSOP members claim government troops staged the massacre as a pretext for the arrests. Police prevented Saro-Wiwa from attending the Giokoo meeting. But the Ogoni Civil Disturbances Special Tribunal, before which he and fourteen other detainees were tried, found Saro-Wiwa guilty of inciting the murders based on testimony that he had called for the men's deaths. International observers widely condemned the trial and the rapidly executed death sentences of the nine convicted Ogoni.

3 Saro-Wiwa, *Basi and Company: A Modern African Folktale*, (Port Harcourt: Saros, 1987), "Author's Note."

4 James Brooke, "30 Million Nigerians are Laughing at Themselves," *New York Times* (24 July, 1987):4.

5 *Basi and Company*, 20.

6 Saro-Wiwa, *A Bride for Mr. B*, (Port Harcourt: Saros, 1993).

7 Saro-Wiwa, *Mr. B Is Dead*, (Port Harcourt: Saros, 1991).

8 K. B. Tsaro-Wiwa, *Tambari*, (Ibadan: Longman Nigeria, 1973), and *Tambari in Dukana*, (Ibadan: Longman Nigeria, 1973).

9 Tsaro-Wiwa, *Tambari*, 45.

10 Tsaro-Wiwa, 17.

11 Toyin Falola, Abdullahi Mahadi, Martin Uhomoibhi, and Ukachukwu Anyanwu, *History of Nigeria: Nigeria in the Twentieth Century*, (Ikeja: Longman Nigeria, 1991) 89-90.

12 Steven Cayford, "The Ogoni Uprising: Oil Human Rights, and a Democratic Alternative in Nigeria," *Africa Today* 43.2 (1996): 183.

13 Saro-Wiwa, *Genocide in Nigeria: The Ogoni Tragedy*, (Port Harcourt: Saros, 1992) 23.

14 Saro-Wiwa, *Genocide in Nigeria* , pp. 84, 87; Saro-Wiwa, *A Month and a Day: A Detention Diary*, (New York: Penguin, 1995) 55.

15 Cayford, 184.

16 Some of these complaints, presented in letters and memos, are reproduced in Saro-Wiwa's *Genocide in Nigeria*, 44-83.

17 G. B. Leton, intro., "Ogoni Bill of Rights, presented to the government and people of Nigeria," (November 1990): vi-vii.

18 These figures are credited to "official" sources and the causes of the spills to the Ministry of Petroleum in a film by Glenn Ellis,

corporations' exploitative practices to the oil-guzzling West, whose persistent demand for cheap oil silently authorizes the abuses at the other end of the chain. And the poem unites the image of the chain with that of the hangman's noose, the weapon of a military government functioning symbiotically with the oil corporations. Most importantly, the poem captures Saro-Wiwa's conviction that the Ogoni struggle, "the dream," can break that chain from "around the drooping neck/ of a shell-shocked land," even should the noose tighten around one man's neck.

In his 1993 presidential address to the Association of Nigerian Authors, Saro-Wiwa asserted that, especially in Nigeria's dire straits:

> the writer has also to be an activist. For, literature works its way through society and time slowly. Its eventual victory is not in doubt. But since our society demands much more urgency, the writer cannot be a mere story-teller; he cannot be a mere teacher; he cannot merely x-ray society's weaknesses, its ills, its perils; he or she must be actively involved in shaping its present and its future.[70]

This concept of the writer/activist is not new to Nigerian literature: Saro-Wiwa himself notes that "the best Nigerian writers have involved themselves actively in 'politics'" and names Chinua Achebe, Wole Soyinka, Chris Okigbo, and Festus Iyayi as examples.[71] However, Saro-Wiwa's writing brings to Nigerian and African literature an insistent, if controversial, focus on the rights of ethnic minorities, and a continuing challenge to international corporations and national governments who claim resources on minority lands without doing justice to people who live there. For Saro-Wiwa, literature is a necessary contribution to a larger struggle and, as long as writers are activists, its eventual victory is not in doubt.

NOTES

1 Ken Saro-Wiwa, "Acceptance Speech by Ken Saro-Wiwa, 1994 Fonlon-Nichols Laureate," *African Literature Association Bulletin* 20.2 (1994) : 18.

2 Four prominent Ogoni men were murdered at a meeting in Giokoo

authorship."[66]

While Saro-Wiwa's work challenges literary conventions, it also raises questions about who qualifies as an author and who casts each role in the script. While MOSOP set out on its mission in unity, disagreements over strategy and leadership, as well as strenuous disinformation campaigns by the Nigerian government and Shell Oil, spawned multiple narratives about the struggle.[67] The same actors are cast in strikingly different roles in those divergent scripts. As Saro-Wiwa said in his closing statement to the special tribunal that sentenced him to death, "I predict that the scene here will be played and replayed by generations yet unborn. Some have already cast themselves in the role of villains, some are tragic victims, some have a chance to redeem themselves. The choice is for each individual."[68] Just as individuals choose their roles, however, others choose how to perceive and present them. As the scene is played and replayed, history is written and rewritten. Thus, just as Saro-Wiwa's work evokes the vast potential of collaborative authorship, it raises questions about how such authorship functions in practice.

Saro-Wiwa's recent poem "Ogoni! Ogoni!" captures both the overwhelming despair and the glimmers of hope that drove him in his final years:

> Ogoni is the land
> The people, Ogoni
> The agony of trees dying
> In ancestral farmlands
> Streams polluted weeping
> Filth into murky rivers
> It is the poisoned air
> Coursing the luckless lungs
> Of dying children
> Ogoni is the dream
> Breaking the looping chain
> Around the drooping neck
> Of a shell-shocked land.[69]

The poem's opening lines convey the traditional harmony and linguistic unity of the Ogoni land and people. Succeeding images dramatize pollution's human tolls, physical and psychological. Fraught with connotations of slavery, the "looping chain" links those

July 1993. Published by Penguin just weeks after his execution, the work stands as Saro-Wiwa's most recent and most complete public account, not only of his own life, but of the Ogoni struggle from his perspective. It begins as an account of his arrest and the sometimes inept, sometimes cruel mistreatment he received in detention, and it presents biographical and historical accounts in flashback. In the course of those narratives, Saro-Wiwa includes speeches he has made, poems and songs he has written, and documentation of the struggle, including, once again, the entire Ogoni Bill of Rights. Combining the genres of journal, autobiography, history, poetry, speech, and political pamphlet, *A Month and a Day* underscores the importance of mustering all literary resources to the service of the movement and suggests the ways such movements challenge conventional Western notions of genre.

Saro-Wiwa ends *A Month and a Day* with a chillingly prescient statement. Having learned that the Nigerian military had massacred dozens of Ogoni people during his detention, he notes that "the genocide of the Ogoni had taken on a new dimension. The manner of it I will narrate in my next book, if I live to tell the tale."[63] That he did not live to tell the tale emphasizes the need for fresh ideas about authorship. As Barbara Harlow notes in "Writers and Assassinations," writer/activists often challenge the conventional notion of authorship as "the personal identity of the authorial individual."[64] While Saro-Wiwa organized the Ogoni people in their struggle against indigenous colonialism and ecological genocide (two terms that have become mantras for the movement), the impetus for the movement preceded him. And, despite disagreements within MOSOP and severe repression from military forces still patrolling Ogoni, the movement also has survived him. More people have begun to speak on behalf of the struggle and have spread the message farther than Saro-Wiwa's sole voice could carry, especially as many Ogoni have sought exile in other African countries and in England, Canada, and the United States since his death. Thus, writers like Saro-Wiwa co-author the struggle with other activists; they participate in the struggle's plot and in plotting the struggle; and they produce literary texts that "depict the arena of popular struggle in order to transform the existing distorted relations of power."[65] Through such authoring, they often collapse genres, interweaving biographical and historical narratives "as an active, indeed committed conflation of the two modes, otherwise separated by disciplinary strictures and a cult of individual

insisted that the movement was non-violent, and he suggested that many who left were tempted by promises of immediate and individual rewards for collaborating with Shell and the federal government.[57] Other MOSOP members believe that Leton and Kobani were among such collaborators.[58] At the same time, Saro-Wiwa clearly relished his leadership status. He was campaigning for a seat at the constitutional conference on the day that four Ogoni leaders, including Leton and Kobani, were brutally murdered, allegedly by members of NYCOP at Saro-Wiwa's urging.[59] He frequently cast himself as a prophet, claiming, for instance, that "it had fallen to me to wake [the Ogoni] up from the sleep of the century and I had accepted in full the responsibility for doing so."[60]

Saro-Wiwa also frequently acknowledged, however, that the impetus for the struggle predated his leadership. In *Genocide in Nigeria: The Ogoni Tragedy* (1992), Saro-Wiwa traces the story of the Ogonis' precolonial independence, assesses their status under British colonialism, critiques their incorporation into the Nigerian federation, explains their situation during the civil war, details their exploitation by international oil companies, and analyzes their current status within the country. The work incorporates letters, pictures, and other documents dating from the 1970s that show the long-standing claims of Ogoni representatives against Shell Oil and government officials. *Genocide* concludes with a chapter called "The Autonomy Option," which presents the Ogoni Bill of Rights and a brief statement by Saro-Wiwa condemning "the collusion of multinational oil companies and the ethnic majority in Nigeria in the total destruction of the Ogoni nation."[61] In *Ogoni Moment of Truth*, a pamphlet he produced just months before his final arrest in May 1994, Saro-Wiwa summarizes and updates that history of the Ogoni situation and presents it along with several of his own speeches on the issue. The work also begins to testify to the military's ruthless repression of Ogoni citizens, documentation of which has continued since Saro-Wiwa's arrest and execution through the narratives of MOSOP members and the reports of international organizations.[62]

As Saro-Wiwa wrote about the Ogoni struggle, he combined conventional literary and journalistic genres in new ways to bring his message to the widest possible audience. His most recently published work, however, raises especially provocative questions about genre and authorship. In *A Month and a Day: A Detention Diary*, Saro-Wiwa details the events of his imprisonment from 21 June to 22

on Ogoni land. After Ogoni leaders signed the document, it was sent to Nigeria's head of state, General Ibrahim Babangida. At the same time, several Ogoni leaders, including Saro-Wiwa, formed the Movement for the Survival of the Ogoni People (MOSOP), for which Saro-Wiwa became the spokesperson. When their document had received no reply from the government by the following year, the Ogoni reissued their Bill of Rights with an additional "Appeal to the International Community," which also appeared in publications like the West African *National Concord*.[51] Meanwhile, Saro-Wiwa used his publishing house, Saros International, to issue two collections of his columns that had appeared in Nigerian newspapers. *Nigeria: The Brink of Disaster* and *Similia: Essays on Anomic Nigeria*, both published in 1991, provide overviews of his political and social philosophy through his editorials on issues such as ethnic identity, national development, and the role of Nigerian writers. In both collections, he uses these various issues in part to revisit Ogoni political and economic claims. Drawing on his experience with folktales and television writing, he uses the strategy of repetition to imprint the Ogoni cause on the national consciousness.[52]

If the Ogoni pamphlets still earned little attention from the Nigerian government, Saro-Wiwa began to muster international interest in the Ogoni cause. In the summer of 1992, he spoke to the Unrepresented Nations and Peoples Organization and to the United Nations Working Group on Indigenous Populations.[53] His address to the latter group appeared in Nigerian newspapers, convincing both the government and reluctant Ogoni that MOSOP's voice was being heard. On 4 January 1993, MOSOP drew 300,000 Ogoni—sixty percent of the population—to a peaceful demonstration against Shell and for Ogoni autonomy.[54] As the military presence in Ogoni loomed larger and MOSOP foregrounded its concerns for the environment, international groups like Human Rights Watch, Amnesty International, Greenpeace, and the Sierra Club began to take notice.[55]

Controversy developed within the movement, however, as the June 1993 national elections approached. MOSOP president Garrick Leton claimed that Saro-Wiwa was trying to seize control of the organization and was promoting "militant tactics" to MOSOP's proliferating subgroups, including the National Youth Council of Ogoni (NYCOP).[56] Leton and deputy president Chief Edward Kobani left the organization in protest when MOSOP, following Saro-Wiwa's proposal, decided to boycott the national elections. Saro-Wiwa always

If "Dis Nigeria Sef" offers an overview of Nigeria's problems, Saro-Wiwa's plays, like his sitcom plots, hone in on the specific foibles and corrupt behaviors that produce those massive problems. In "Bride by Return," Saro-Wiwa satirizes a wealthy man's pretensions. Nubari, a nouveau-riche contractor, believing he has ordered a European bride, snubs the village woman whom he had promised to marry in his humbler days. But he is publicly humiliated when he receives by mail only a nightgown, modeled by the woman in the catalogue whom he thought he had ordered. In "The Wheel: A Farce in Six Situations," the same two actors appear in six scenes, all parallel situations that demonstrate the degree to which corruption saturates Nigerian society. Using hilarious metaphors for the bribes they will pay, six characters petition and receive from their superiors jobs that allow them, in turn, to accept bribes from people they hire. Everyone follows the unwritten rules of the system, from the elite member of parliament, who wins the Ministry of Commerce and Industry from the chief minister for 200,000 "soldiers," to the security guard, who wins his position from the personnel officer with the small "kola" hidden in his underpants. The security guard then charges the chief minister two naira to enter the ministry's compound, completing the "wheel." With a Shakespearean touch, Saro-Wiwa puts the only honest critique of this thievery and hypocrisy in the mouth of the security guard, a buffoon character who inspires laughter with his language, appearance, manner, and drinking habits. As he demands the naira, he tells the minister he has six children to care for and at least asks for his money openly: "I no dey hide my own. I no dey like Ministar, all de big big people wey dey hide dem own under table inside room. An I no ax for one thousand, twenty thousand, hundred thousand.... ."[49] His exchange with the minister, who grumbles self-righteously about "the need for an Ethical Revolution in this great country," exposes the same hypocrisy Saro-Wiwa condemned in Babangida's efforts at "social mobilization."[50]

Co-Authoring Ogoni Resistance

Much of Saro-Wiwa's early writing laid the groundwork for his literature that explicitly chronicles the Ogoni struggle. In 1990, Saro-Wiwa drafted and published the "Ogoni Bill of Rights," a pamphlet proclaiming the Ogonis' rights to political autonomy within the Nigerian federation and to just compensation for the oil produced

whose land became the battleground and whose people the soldiers with which the war was waged.

Like the novel, the poetry collected in *Songs in a Time of War* (1985) addresses the war's horrific destruction, especially that suffered by minority groups like the Ogoni caught between Igbo and federal forces. Saro-Wiwa has few kind words for Biafra's leaders, again earning him the enmity of many Igbos. In "Epitaph for Biafra," the poet asks, "Didn't they know that bones are brittle/ The matchet swing a bloody path?... So they should stop their foul breath/ From infecting God's good air."[42] "Corpses Have Grown," echoing the decimation in *Sozaboy*'s Dukana, shows how war upsets the delicate balance between the land, the people, and their dead: "Ancestral spirits driven from home/ Walk tearful abroad/ The orphaned land weeps."[43] The collection also juxtaposes the horrors of war with the desire for love and peace. "Voices," a poem that catalogues rationales for war, weapons of war, and effects of war, ends with the couplet "I sing my love/ For Maria."[44]

The poetry collection also addresses Nigeria's social problems and calls for social change through personal conversion. In a 1977 pidgin poem called "Dis Nigeria Sef," Saro-Wiwa warns about the dangers of borrowing beyond the country's means, manipulating power for personal gain, and similar problems that have produced national disasters for Nigeria. Lamenting Nigeria's social and structural deterioration, he also acknowledges the country's natural riches and its many honest, hardworking people. The poem winds toward its conclusion with the lines "Dis Nigeria sef,/ You too bring confusion!/ How person no like you still 'e like you."[45] According to Theo Vincent, who introduces the volume, the poem "is not a song of despair, it is a challenge, thrown in the hope that it will be accepted and redeemed."[46] Saro-Wiwa seems to issue and accept this challenge in other venues as well, as a writer and a social leader. In 1987, he accepted an appointment by Gen. Ibrahim Babangida to the Directorate of Social Mobilisation, charged with preparing Nigerians to assume democratic responsibilities, fostering commitment to national self-reliance and the common good, and encouraging hard work, patriotism, honesty, and virtue.[47] While he quit the directorate a year later, frustrated with its ineffectiveness and practical contradictions, its goals continued to inform his writing, appearing in his children's books, his drama, and the mystical *Pita Dumbrok's Prison*.[48]

then as a regional commissioner for education and member of the Rivers State Executive Council, "was neck-deep in the atrocities in Bonny" and "a passionate advocate of the seizure of Igbo properties and the virtual expulsion of Igbos from the oil city," Port Harcourt.[36] Some Nigerians, not only Igbo, claim he had ample opportunities for graft. Saro-Wiwa did own impressive properties in Port Harcourt, including a home, a shop, and the headquarters of his Saros International Publishers at 33 Aba Road. He was wealthy enough to travel frequently and to send his sons to Eton. But he claims that he made his money in the late 1970s and early 1980s by selling groceries, trading, and investing.[37] Saro-Wiwa's activities during this period, like his attitudes toward Igbo leaders, remain controversial.

The young Ogoni hero of *Sozaboy* becomes embroiled in controversy, too, but while playing a very different role during the war. As a soldier, he is never sure for which side he is fighting, or why. He joins the army because the military's glamour and omnipresent power attract him and his beloved new wife. Early in the novel, he eagerly embraces the identity and the nickname "Sozaboy." However, while he survives the horrors of trench warfare and the deceptions of opposing soldiers, his life is endangered as the war subsides by those who cannot decipher his loyalties. He comes to believe that "war is a very bad and stupid game" partly because it undermines previous loyalties and casts suspicion on one's affiliations.[38] Not only is the soldier never sure whom he is fighting for, but he never knows which other soldiers he can trust or even, in the end, which of his Dukana neighbors might help or betray him. As Duzia warns him, when he stumbles back upon his decimated home village near the war's end, "your friend today can be your enemy tomorrow."[39] In light of this trickery central to war, Sozaboy engages in a fervent search for himself. His central question, as he ponders his role in the war, becomes "'which one I dey? Which one be my own?'"[40] Ultimately, he returns to Dukana to look for his young wife and his mother, for those relationships which provide him an identity that transcends the shifting alliances of war. But Duzia informs him that they are dead and, worse, that the people of Dukana believe Sozaboy has returned as a ghost seeking revenge. This collective fear leaves Sozaboy "like a porson wey get leprosy because I have no town again."[41] No town, no family, no identity: and the novel ends tragically. That ending suggests the war's unjust effects on people who, like the Ogoni, had little ideological interest in the war but

order predicated solely on capitalism. In "Garga," Sylvanus Okeke must deny his southern ethnic identity to trade more successfully in the Muslim north. In "The Shopkeeper and the Beggar," a man who follows the book *How to Run a Shop* forgets the traditional injunction to care for the poor and loses all his material possessions in the end. Ethnicity and ethics, then, which provide a strong center for life in Dukana, may be threatened by a solely materialist notion of "progress." Saro-Wiwa's text highlights the urgency of this message with the gas flares that burn perpetually near Dukana, "reminding us that this was oil-bearing country and that from the bowels of this land came the much-sought-after liquid which fueled the wheels of modern civilization."[32] The images in these stories thus offer critiques of Nigerian society and "modern civilization" from an explicitly Ogoni perspective.

Such a critique is also evident in Saro-Wiwa's most acclaimed work to date, *Sozaboy: A Novel in Rotten English*, which won a 1987 Honorable Mention at the Noma Award for Publishing in Africa. Like "High Life" in *A Forest of Flowers*, the novel is written in "rotten English." Chantal Zabus describes the language as a "Pidgin-based idiolect mixing Standard Nigerian English, broken English, and Khana, Saro-Wiwa's mother tongue."[33] Saro-Wiwa adopts this language to present a unique perspective on the Nigerian Civil War: the perspective of the Ogoni unwittingly caught in the territory claimed by seceding Biafra.

Saro-Wiwa sided with the federalists during the 1967-1970 war, believing that the Ogoni were no more likely to benefit under Biafran rule than under the Nigerian federation. Moreover, he resented what he saw as the Biafran leaders' brazen appropriation of the delta region's oil wealth, an insulting extension of the internal colonialism that he claimed the Igbo majority practiced in the East.[34] Yet many Igbo accused Saro-Wiwa of misrepresenting the war's origins and of seeking personal gain from the war. Many accounts of the war suggest that the Igbo retreated to the Eastern Region to protect themselves from politically-motivated anti-Igbo violence erupting across the country, and not, originally, to secede from the federation. In his *On a Darkling Plain: An Account of the Nigerian Civil War*, Saro-Wiwa claims that, though he served in the federal government during the war, he did not "take part in any of the decisions related to the war," but rather was "very much an observer."[35] However, some Igbo claim that Saro-Wiwa, as an administrator of the Bonny Island oil depot and

> malnutrition, that disease was rampant, that life for its inhabitants was brutish and short.
> And they would dismiss it as doomed in a modern world where man was headed for space and science had transformed man's ability to control his environment.[28]

While the teacher returns with a new, comparative perspective on her hometown, she can neither adopt an outsider's simplistic view that ignores Ogoni strengths, nor deny her kinship ties to the people who greet her. To think this land inferior to all the paved streets and palaces of the outside world "was to be disloyal to communal wisdom and to be disloyal to that wisdom so carefully distilled through the ages was arrogance."[29] As the people of Dukana welcome her home with singing, dancing, and prayers, the narrator recognizes her unequivocal bonds with them. Yet, unlike the young Tambari, who innocently witnesses the poverty of Dukana's people, this narrator feels "that excruciating pain which knowledge confers on those who can discern the gulf that divides what is and what could be."[30]

If Saro-Wiwa's fiction allows him to critique simplistic views of Ogoni material poverty, he also makes use of those two-dimensional images in political tracts when strategically necessary. For instance, the description of Dukana's poverty in "Home, Sweet Home" reappears in the "Ogoni Bill of Rights," which protests that the Ogoni have "no pipe-borne water, no electricity" and "lack education, health, and other social facilities."[31] In that rhetorical situation, Saro-Wiwa counts on readers' reactions to "underdevelopment" to move them to action on behalf of the Ogoni. Yet in his fiction, Saro-Wiwa creates double-edged metaphors that satirize both the Ogoni and their contemporaries from supposedly "developed" areas. One such image is a lumbering bus named "Progres," on which the narrator travels back to Dukana. That her town takes great pride in the rickety bus, their sole connection with the outside world, satirizes both the slow pace of their material progress and their ignorance of the extent of their own poverty. But the bus's name and direction remind wealthier Nigerian and Western readers that true progress is not only material: it also requires faithful attention to family, community, and heritage.

Many of the collection's succeeding stories, especially those in the second section called "High Life," underscore the importance of that attention and indicate the possible dangers of embracing a social

African societies and argues that the future strength of Africa lies in allowing each ethnic group to develop itself independently—a premise similar to the call for increased self-government in the "Ogoni Bill of Rights." These two novels thus communicate both Saro-Wiwa's developing political and social philosophy, and his awareness of the personal risks and possible benefits of social critique.

While these two novels make occasional reference to Nigeria's mismanagement of its oil revenues, *A Forest of Flowers*, a collection of nineteen stories that was short-listed for the Commonwealth Writers Prize in 1987, shows the effects of federal mismanagement and ineptitude on the people of Dukana and surrounding towns. Located in the Delta region which produces much of the nation's oil, Dukana is familiar to Saro-Wiwa's regular readers as Tambari's hometown and the setting for much of *Sozaboy*. Readers encounter familiar characters: Duzia, the lame storyteller; Bom, a chronically unemployed but genial man; Chief Birabee, the town's leader; Daniel Dekor, pastor of the Holy Spiritual Church of Mount Zion in Israel. This reappearing cast and the volume's common themes unite the stories.[27]

"Home, Sweet Home," the story lending its title to the first section of *A Forest of Flowers*, reflects an ambivalence about the narrator's Ogoni home more subtly nuanced than that appearing in the *Tambari* books. In this story, a woman returns to her hometown to teach after being away at school. She admits that, while she was away, Dukana's

> delights had diminished in my eyes and comparison had dimmed its supposed qualities.
> Some, taking a cursory look at it, would have considered Dukana a clearing in the tropical rain forest peopled by three or four thousand men, women, and children living in rickety mud huts and making a miserable living from small farmlands in the forest or from fishing in the steamy creeks around the village. Some such, not being of Dukana origin, would hold that the absence of a health clinic, a good school, of pipe-borne water, of electricity, was a blight on the town, and would think it primeval. Such ill-informed, malicious people might look at its emaciated, illiterate population and assert that there was

uild a collective prison in which to house their most embarrassing olitical prisoners and other undesirables. These inmates become the cast that discusses and comments upon political, economic, and social problems facing Africa during the time of their imprisonment. Since Nigeria contributes most of the prisoners, including characters from a sultry drug smuggler to a magical professor, its military government volunteers to build and support the prison, with money borrowed from the International Monetary Fund (IMF) and awarded in ridiculous amounts to European contractors. That decision comes back to haunt Nigeria after the professor entombs the prison under the sea and the Nigerian government cannot produce the prison as evidence of its proper use of the loan. Consequently, in *Pita Dumbrok's Prison*, Europe bids the evil goddess IMF to unleash on Nigeria her thousands of identical, beastly children—Saps, or structural adjustment programs— sinking the country into deeper misery.[24]

A few chapters into *Prisoners of Jebs*, Saro-Wiwa incorporates the ridiculous character of Pita Dumbrok, who becomes, in the later novel, central to the story and almost an autobiographical figure. Saro-Wiwa based the character on a journalist named Pita Okute, who criticized his novel *Sozaboy: A Novel in Rotten English* and receives an editorial surname ("Dumb rock") in return. Saro-Wiwa puts Dumbrok in a birdcage inside the prison where he is forced to squawk his criticism repeatedly throughout the first novel: "Silly plot! Silly plot!"[25] The cry serves as ironic commentary because the plot of *Prisoners* is episodic, given the work's original format. Dumbrok becomes the only apparent survivor of the professor's sinking of the prison and returns to Lagos to be congratulated by the president and to tell his terrific story about the prison to a skeptical audience of Nigerians. Gradually, he is able to convince fellow journalists and others that the prison did, in fact, exist, and that the only hope for ridding the suffering nation of IMF and the Saps is to find it. *Pita Dumbrok's Prison*, which remains often murkily allegorical, suggests simultaneously that Nigeria's hope lies in recognizing and naming its society's past mistakes, no matter how well hidden, and that Nigeria can only be saved person-by-person, as each individual recognizes and breaks free from the metaphorical "prison in each of us."[26] Though Pita Dumbrok is eventually killed by a mail bomb, he inspires these personal changes in a journalist and a military leader through his "Letter to My Compatriots," released just before he goes underground midway through the book. The letter details the precolonial history of

spills to equipment malfunction and corrosion.[18] Moreover, Shell burns off more than 75 percent of the natural gas that its Nigerian operations produce, compared with the less than one percent it flares in the United States.[19] Saro-Wiwa and his brother Owens Wiwa, a doctor who attended many Ogoni made sick by Shell's pollution, attribute the company's blatant discrepancies in policy to environmental racism.[20]

The offending oil fields and gas flares occupy even Saro-Wiwa's early texts. In *Tambari*, as the boy prepares for his trip to Dukana, his aunt tells him about the oil fields he will pass on the way. While she explains how the oil is extracted and sent to European refineries, Okiya, the house girl, warns him that "he would fall into an oil well and be burned up by the oilfires which burned every minute of the day."[21] This fear of the gas flares was not uncommon among Ogoni youth: Owens Wiwa reports that catechists would use the flares to illustrate for their young students the fires of hell.[22] Tambari admits to feeling afraid at Okiya's warning, but his aunt encourages him to enter the profession of engineering so that one day he will better understand oil production. Such understanding would increase Ogoni control over those resources and the wealth they yield. In "Adetola Street," an episode of *Basi and Company*, Saro-Wiwa attributes the urban population explosion to those seeking the wealth extracted from the Delta communities, seeking "the riches which had been brought into Lagos by oil money."[23] Thus, Saro-Wiwa's sitcoms, folktales, and children's literature, along with their conventional moral lessons, offer a basis for criticizing the political, economic, and ecological exploitation of the Ogoni. And some stories subtly suggest strategies for resistance.

Developing a Social Critique

Saro-Wiwa's social criticism also courses through his short stories, novels, drama, and poetry, with continual allusions to the oil drilling in Ogoni, the corruption of African governments, and the viciousness of international economic policies. Closest in tone to *Basi and Company* are Saro-Wiwa's satirical novels *Prisoners of Jebs* (1988) and *Pita Dumbrok's Prison* (1991). The first is a series of episodes that initially appeared as a weekly column in the Nigerian newspaper *Vanguard* in 1986. Lampooning 1980s African politics, *Prisoners* opens with the Organization of African Unity deciding to

independence to 1.5 percent in 1980. Predictably, few of those funds reached the populations for whom they were designated.[14] Meanwhile, foreign oil companies had produced oil worth $30 billion in Ogoni by 1994. And oil continues to provide 80 percent of government revenue and 90 percent of its foreign exchange.[15]

While Saro-Wiwa's fiction portrays the injustices the Ogoni have long endured, it also emphasizes their strengths: their respect for ancestral wisdom, their industry, their harmony with nature. When Tambari arrives in Dukana from Port Harcourt, the local boys laugh at him because he cannot tell stories. But by the end of his stay, he has heard Duzia, the town storyteller, relate many tales about the lion, the elephant, and Kuru, the tortoise, the most popular character in Ogoni folktales. And he vows to tell his friends these tales on his return to Port Harcourt. Tambari's friend Totonika, who also is a storyteller, describes how he has worked hard enough to feed himself and, years after his mother's death, to purchase a lorry. He attends school even as a mature youth in order to pass the driver's examination. He represents a paragon not just of hard work, perseverance, and devotion to elders, but of the human in balance with nature. He tends a parrot and a monkey which he calls his children; he knows the rivers of Dukana even in the dark; he recounts long, happy hours spent in the forest watching butterflies as a boy.

It is this balance between humanity and nature that the Movement for the Survival of the Ogoni People (MOSOP) claims that the oil companies operating in Ogoni have upset. The "Ogoni Bill of Rights," issued by MOSOP in 1990 and signed by leaders from five Ogoni kingdoms, follows on decades of unheeded complaints to Shell and the Nigerian government.[16] It outlines the political, economic, and environmental rights of the Ogoni people. In an accompanying address to the Nigerian people, MOSOP president G. B. Leton asserts that the oil companies operating in the delta, particularly Royal Dutch Shell, have polluted Ogoni farms and rivers, destroyed fish and other animals, and sacrificed human health for their profit.[17] That half a million Ogoni occupy only 400 square miles of land—one of the highest populations densities in Africa—means that oil spills and natural-gas flares have had devastating consequences for the once-fertile region. From 1976 to 1991, in the delta as a whole, 2,976 oil spills leaked millions of gallons of oil into rivers and onto farmlands, often from above-ground pipes that cut across villages. The Nigerian Ministry of Petroleum Resources attributes most of the

ideas toward his later, more explicit critique of international capitalism's encroachment on the Delta region's abundant natural resources, and particularly the Nigerian state's unscrupulous use of the region's oil at the expense of the local communities. Tambari learns that, while Dukana residents must fish all day in their small canoes to net enough fish to satisfy their hunger and to sell at market, all of the residents together could not afford one of the "big boats which go as far near the ocean as possible. There are huge nets attached to these boats which drag the nets along as they move. After a time, the nets are drawn by engines into the boats. The nets are always full of fish."[9] Totonika, Tambari's friend and guide, explains this economic hardship. He also informs the carefree youth about the town's relative poverty of social services: when his mother grew seriously ill, he tells Tambari, there was neither a hospital in Dukana to care for her nor a vehicle to transport her to the nearest facility.[10]

Such hardships among minority ethnic groups in Nigeria testify to the legacy of British colonialism and to what Saro-Wiwa calls "indigenous colonialism," the control of Nigerian politics and resources by the federation's three major ethnic groups. When Nigeria gained its independence from Britain in 1960, its federal structure and constitution vested power in the majority ethnic groups in each region: the Hausa-Fulani in the north, the Yoruba in the west, and the Igbo in the east. The politicians left in control of the nation were those who would safeguard European economic interests.[11] (Shell, for instance, in partnership with the British government, discovered oil in the Niger Delta in 1956 and struck oil in the Ogoni town of Dere in 1958).[12]

Many of Nigeria's more than 250 minority ethnic groups, some of which had established independent treaties with Britain before Sir Frederick Lugard lumped them into the Colony and Protectorate of Nigeria in 1914, later agitated for separate states or at least for constitutional protections within the new nation. But the 1957 constitutional conference relegated minority concerns to a commission which never resolved them to the minority groups' satisfaction. Ogoni appeals for an independent state were denied. According to Saro-Wiwa, "the Ogoni and other minorities of the Eastern delta had been consigned to colonial status at the hands of the Igbo ethnic majority."[13] While national power intermittently changed hands among elected and military leaders from majority ethnic groups, the Ogoni could only watch the percentage of oil royalties and rents to which they were legally entitled shrink from 50 percent at

moral lessons—and, perhaps, of his own business acumen. "The Transistor Radio," which features Basi and his sidekick Alali outsmarting two would-be con men, was based on a revue sketch Saro-Wiwa had written as a student in 1964. Later, he adapted it as a stage play and then as a radio show, which the BBC aired in 1972 and awarded a prize in its African Theatre Competition. In addition to republishing the story in *Basi and Company*, Saro-Wiwa has published it as a play at least twice, in the 1988 *Basi and Company: Four Television Plays* and the 1989 *Four Farcical Plays*. It has also appeared as a 1989 children's story in "The Adventures of Mr. B Series," complete with questions to test reading comprehension at the book's end. The moral of this story: people cannot get enough of a good thing.

Retelling the same stories and building different stories around the same casts of characters also derive from the folktale tradition and assist in ingraining Saro-Wiwa's stories and their lessons upon readers' memories. Such an effect serves his goals as social critic and activist. Even in his children's literature, from the 1973 *Tambari* and *Tambari in Dukana* to his later adaptations of *Basi* plots for the "Saros Junior Series," Saro-Wiwa points to the values of hard work, honesty, and respect for others. While the Tambari books deliver their lessons straight forwardly, the Mr. B books resonate with the satire of the sitcom. In *A Bride for Mr. B*, Basi, caught in a web of misunderstandings, misses his chance to marry a wealthy woman who he mistakenly believes comes from his downtrodden home village, where Basi's supposed wealth is legendary. The story suggests that one who scorns his origins cannot find good fortune, even when it knocks on the door.[6] In a move worthy of Kuru, the tortoise-trickster, Basi feigns death in *Mr. B Is Dead* to profit from the pretensions of Madam's American Dollar Club. The club, satirizing United States policies on foreign aid, won't assist the sick or hungry, but will provide lavish funeral celebrations in order to demonstrate its wealth and philanthropy.[7] While these *Basi* books, set in Lagos, tend to focus primarily on urban issues, the *Tambari* books are set squarely in the Delta region. Designed as grade-school readers and published by Longman Nigeria, they offer Nigerian children a positive image of their Ogoni compatriots, instruct them in moral living, and provide them, in Tambari, Saro-Wiwa's model young citizen, who respects authority yet ceaselessly asks questions to educate himself.[8]

In these children's books and the sitcom, Saro-Wiwa develops

Shell—and of Nigeria's corrupt rulers, who have long profited from a federal structure that handicaps minorities.

As a writer and publisher, Saro-Wiwa lends an important minority-rights perspective to Nigerian and African literature—a perspective that won him some enemies and may have cost him his life. Two months after his ALA speech, the regime of General Sani Abacha arrested him, charged him months later with inciting murder, and hanged him on 10 November 1995.[2] The execution has cost the Ogoni movement an important leader. Yet, through his literary work, Saro-Wiwa continues to critique Nigerian society and to co-author the Ogoni struggle for justice. His writing also raises important questions for literary studies, in terms of how it incorporates multiple genres and how it resists the traditional assumption that authorship is an individual act. In many circles, then, Saro-Wiwa continues to provoke controversy.

Redeploying the Folktale

Saro-Wiwa often acknowledged the role that Ogoni folktales played in shaping his storytelling. Accordingly, he dedicated his 1991 volume *The Singing Anthill: Ogoni Folk Tales* to the Ogoni people, from whom he had collected the stories. The tales offer lessons for daily life, stressing the importance of obeying parents, dealing fairly, marrying wisely, extending mercy, and staying honest. Such lessons find their way into Saro-Wiwa's other work as well. He considers his production of the popular television sitcom *Basi and Company* a logical extension of the folktale genre into urban Nigeria.[3] Like the folktale, the sitcom offers edifying social critique while also reaching a broader audience than a village storyteller can: *Basi and Company* attracted an estimated 30 million Nigerian viewers per week from 1985 to 1990.[4] In a collection of short stories based on the series' scripts, Saro-Wiwa consciously retains formal elements of the folktale by providing one narrator for most of the stories and, if not songs in which the audience can participate, then at least catchy slogans. Perhaps the most famous is that of Basi himself, an unemployed, but optimistic man who survives in Lagos on wit and credit while perpetually devising get-rich-quick schemes based on his mantra: "To be a millionaire, think like a millionaire."[5]

The story in the sitcom's premiere episode offers one example of Saro-Wiwa's search for multiple venues and audiences for his

'Its Eventual Victory Is Not in Doubt': An Introduction to the Literature of Ken Saro-Wiwa

Mary Harvan

In March 1994, as Ken Saro-Wiwa accepted the Fonlon-Nichols Award for contributions in the fields of literature and human rights, he told the African Literature Association (ALA):

> The relationship between literature and non-violent struggle is an old and acknowledged one in Ogoni culture. Rooted in orality, our literature was always a shared and communal experience. We did not only sing: we sang to satirize or praise or to cleanse society of some ill. Our folktales were not merely told for pleasure, but to instruct and reform. We did not merely dance to entertain; we danced to express our joy or displeasure. Invariably, story, song and dance came together and achieved validity as a renewing, reaffirming or instructional group or communal activity. Coming from such a background, my work as a modern writer could not but lead me to question the society in which I live and, having identified the problem, to invite my audience to a necessary struggle for peaceful change, for improvement.[1]

Saro-Wiwa's statement compels us to read his writing in its social contexts. His work incorporates peculiarly Ogoni elements, such as expressions in Khana, his first language, and local folktales featuring Kuru, the tortoise. Often drawing on his extensive journalistic production, his literary work scrutinizes Nigerian politics and culture and dissects problems common to postcolonial African nations. Much of his work, especially his most recent, addresses the political, economic, and ecological injustices the Ogoni have suffered at the hands of transnational oil companies—particularly Royal Dutch

(Beau Bassin: The Triveni, 1972) and *You* (Beau Bois-St Pierre: Lemwee Graphics, 1981).

25 Jeni Couzyn (South Africa) born 1942, currently lives in London. Her poems have been published in South African, British and Canadian journals. She has published the following volumes of poetry: *Flying* (London: Workshop Press, 1970); *Monkey Wedding* (London: Jonathan Cape, 1972); *Christmas in Africa* (Heinemann, London, 1975); *House of Changes* (London: Heinemann,1978); *The Happiness Bird* (Toronto: Sono Nis Press, 1978).

26 Frank Chipasula, *African Women's Poetry*, 175-177.

27 Amelia Blossom Pegram (South Africa) born in Cape Town, is widely published and translated. Her books include *Deliverance: Poems for South Africa* (a self-published chapbook) and *Our Sun Will Rise* (Washington, DC: Three Continents Press, 1989).

28 Frank Chipasula, *African Women's Poetry*, 189.

29 Emmanuel Ngara, *Ideology and Form in African Poetry,* 31.

30 Homi K. Bhabha, "Cultural Diversity and Cultural Differnces." *The Post-Colonial Studies Reader*, 209.

Rutgers University Press, 1992) 129-151.

10 Emmanuel Ngara, *Ideology and Form in African Poetry* (Harare: Baobab Books, 1975) 96.

11 Innes, "Mothers or Sisters? Identity, Discourse and Audience in the Writing of Ama Ata Aidoo and Mariama Bâ," 129.

12 Ama Ata Aidoo, "Interview," *Wasafiri* 6/7 (1987): 27.

13 Kumari Jayawardena, *Feminism and Nationalism in The Third World* (London: Zed Books, 1986) 14.

14 Kirsten Holst Peterson, "First Things First: Problems of a Feminsit Approach to African Literature." *The Post-Colonial Studies Reader.* eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (London: Routledge, 1995) 251.

15 Peterson, "First Things First," 252.

16 Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (London: Chatto and Windus Ltd., 1993, Vintage edition 1994) 256.

17 Abena P.A. Busia (Ghana) b. 1953, is the daughter of the late Dr. Kofi Busia, former Prime Minister of Ghana. Educated in Ghana, Holland, Mexico and England, she holds a BA (1976), and MA (1980) and a D.Phil. (1984) from Oxford University. She has published *Testimonies of Exile* (New Jersey: Africa World Press, 1990). Some of her poems have been included in *Summer Fires: New Poetry From Africa* (Oxford: Heinemann,1983).

18 Stella and Frank Chipasula eds., *African Women's Poetry* (Oxford: Heinemann Educational Publishers, 1995) 53.

19 Ifi Amadiume (Nigeria) currently lives and works in England. Her poems have appeared in *Okike*, *West Africa* and *Frontline* as well as in a number of other journals and anthologies. Her volume of poetry, *Passion Waves* (London: Karnak House, 1986) was a runner-up for the Commonwealth-British Airways Poetry Prize for 1986.

20 Frank Chipasula, *African Women's Poetry*, 86.

21 Frank Chipasula, *African Women's Poetry*, 133.

22 Stella P. Chipasula (Malawi) graduated with a BA in Art History. She has written some poems, worked on Malawian folktales, and is currently writing a romance for Heinemann's Heartbeat Series.

23 Frank Chipasula, *African Women's Poetry*, 134.

24 Shakuntala Hawoldar (Mauritius) was born in 1944 in Bombay. In 1967 she emigrated to Mauritius and married a Mauritian. Her poetry is collected in *I've Seen Strange Things* (Port Louis: Mauritius Printing Co., 1971), *Moods, Moments and Memories*

from falling into the snares of Western feminism; it helps to establish a matriarchal discourse that intersects with the patriarchal one by means of dovetailing not overlapping, and finally, it leaves room enough for articulating the cultural differences of the women themselves. This focal point, in the words of Homi K. Bhabha, is a space that makes it possible

> — to begin envisaging national, anti-nationalist, histories of the "people." It is in this space that we will find those words with which we can speak of Ourselves and Others. And by exploring this hybridity, this "Third Space," we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves.[30]

NOTES

1 Wole Soyinka, *Myth, Literature and The African World* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976) 18.

2 Barbara Harlow, *Resistance Literature* (London: Methuen,1987) 33.

3 For a detailed analysis of the effects of literacy on African poetry see Isidore Okpewho's "African Poetry: The Modern Writer and the Oral tradition." *Oral and Written Poetry in African Literature Today.* eds. Eldred Durosimi Jones, Eustace Palmer and Marjorie Jones. (London: James Currey, 1988) 3-25.

4 Kinfe Abraham, *From Race to Class: Links and Parallels in Africa and Black American Protest* (London: Grassroots Publisher, 1982) 1.

5 "Negritude" in *Encyclopedia of World Literature in The 20th Century,* ed. Leonard S. Klein (New York: A Frederick Ungar Book, 1989) 3: 361.

6 Wole Soyinka ed., *Poems of Black Africa* (London: Heinemann Educational Books, 1975) 96.

7 *Encyclopedia of World Literature in The 20th Century*, 361.

8 *Senghor: Prose and Poetry* , eds. John Reed and Clive Wake (London: Oxford University Press, 1965) 110.

9 C. L. Innes, "Mothers or Sisters? Identity, Discourse and Audience in the Writing of Ama Ata Aidoo and Mariama Bâ." In Nasta Sushelia, ed. *Motherlands: Black Women's Writing from Africa, The Caribbean and South Asia* (New Brunswick, New Jersey:

chasm between the personal and the public realms is their centralization of Motherhood, pregnancy and birth. These concepts are neither delineated as abstract ones nor as complete metaphors of Mother Africa. They are conceived of as experiences pregnant with affection, tenderness, protection and perseverance. The content, derived as such from personal experiences and linked to Mother Africa, underlies women's identity and add authenticity to their poetic voice.

Contrary to Western feminist voices, African women poets are, powerfully, consolidating their roles as mothers responsible for keeping the cultural heritage and hence, fighting cultural domination and hegemony. Additionally, delineating the pain of being in labour—a common experience in all the poems discussed—allows female poets to depict the violence of resistance while remaining within the limits of the concept of Motherhood. The clever description of pain and suffering serves to unite the experiences of men and women. At the same time, the experience of giving birth remains very personal, private and limited to women. Projecting the private pain on the public through identifying with the land show women as not divorced from public political concerns. Plunging themselves in the public turmoil, without evoking the idea of African women's sexual appeal,[29] women poets could find their poetic identity which sets them free from both African patriarchal discourse and Western feminist discourse.

At this point it is important to state that the distinguished discourse of the Sub-Saharan women poets is not completely homogenous. Each country bears its own socio-political context; only at the historical juncture of colonization do the various cultures meet. Collectively formulating their poetic identity, African women poets managed to create gaps to allow for the emergence of their cultural differences. Aligning themselves to men as partners, mothers, daughters and sisters the poets established an essential point of reference in their identity. Individually, each poet weaves her own vision as a woman in the poetic text. That is to say, each text connotes its own cultural ambiance and bears particular signs of its own community. In other words, in mobilizing their force to enunciate identity, women poets did not interpret their reality irrationally. They admitted and recognized cultural differences and, hence, fell back on the theme of Motherhood as a focal point. This focal point is highly functional, multi-purposed and multi-dimensional. It prevents women

Amelia Blossom Pegram,[27] also from South Africa, directly identifies the struggle of her country with a woman labouring. Even the title of the poem is very direct: "Deliverance"[28]:

Bear down
My Mother Country
Push
You have carried the seeds
full term
Bear down
Push
Only you can give birth
to our freedom
Only you can feel the full
ripe weight
Bear down
We will stand by you
We must relieve your pain
Bear down Bear down
Push

The economy in the use of words is compensated by the lyrical repetition of "Bear down" (5 times) and "Push" (3 times); a pattern that is reminiscent of motifs in Jazz and the African drum. This yields a musical structure which sustains the poem solidly without the need for any punctuation. However, the pursuit of the rhythmic effect never alienates the poet from her political commitment. She structures her poem as one extended metaphor where Africa is a woman in labour and her daughter is encouraging her to "bear down" and to "push" the baby free.

A Voice Of Their Own

The analysis of the six poems shows how African women re-define and re-present themselves in their own terms. They offer rare insights into their inner lives and experiences. Through poetry, women could claim independence by advancing their own self-portraiture.

To the extent that African women's poetry emanates from personal sources, the primary thematic tool by which they bridge the

Having intensified the pain and kept the readers so alert, the poet releases the audience abruptly as she does her baby: she "hurled" it free to "plunge into life." The curve of the dramatic tension suddenly becomes nil whereas the woman has not taken her breath yet.

In part II of the poem, the storm is over and she contemplates the experience as a woman. Recollecting the memory in tranquillity leaves room for the women's vision:

> Remembering this pain I feel myself betrayer
> of a code we practice in the family of women
> through generations.

Solidarity and sisterhood help to make the pain bearable. Parental steadfastness reaches the point of being "a code"—an "Experience of a lifetime," friends tell her. The severe pain of part I is forgotten and even replaced by hope:

> We forget the pain
> We surrender the memory gladly, at once
> hoarding no trace of bitterness or fear.

This is reminiscent of Busia's poem "Liberation" where she says: "We are all mothers, / and we have that fire within us, / of powerful women." So, Couzyn uses the experience of giving birth to project and resolve the binary oppositions: pain counterposed to relief, being locked to being released, despair to hope and bitterness to happiness.

However, having alleviated the tension of the audience and resolved the drama, the poet ends her poem with a note that limits the experience of birth /continuity only to women:

> We'll have other children. Gaily
> We encourage each other. Only our men
> grey and shocked
> whisper, huddle together
> think themselves shameful cowards in their hearts
> and pray with gratitude that they are men.

By the time we come to the end of the poem, the poet is no longer alone and her experience is not personal. All the women join her in a universal experience.

Describing the pain in minute detail institutionalises and generates the idea of resistance which is implied in "I embrace my power." She continues describing the domination of pain using dynamic verbs which express violent actions, "the pain grinding me in its teeth / sweeps me out to sea," until

> — a wellspring of rage breaks open in my tongue
> but time has stopped
> at twenty-five minutes past seven.

"Rage" is building up and the severe pain has hurled the poet into timelessness. It is the ever-going struggle of South Africa against the policy of Apartheid. Again, the poet/woman projects her personal experience on the country, i.e., the country is labouring. Hence, the personal and public are linked through pain and perseverance. The more painful the experience of giving birth becomes, the more stoic and heroic the narrator becomes:

> Colours roar in my eyes
> and voices reach me as voices reach out over waves
> hold on breath you are doing well
>
> distant, meaningless and strange.
> Day has slipped into night and night
> drifts helpless towards dawn
>
> when I rush into my senses again
> words rolling at me like notes of a glass bell
> one decent push and this baby would be born!

The experience of a woman in labour and suffering from pain captures the political climate in South Africa. The severity of the struggle is reflected in the prolonged description of the feeling of pain. Only in the last stanza, when pain has become unbearable, does the baby come to life:

> my voice releases and my muscles wrench
> downwards into their final furious leap
> to hurl you free
>
> as you plunge into life.

The land/woman who is talking to her people/lovers immediately implies the give and take principle that will preserve a land and provide a woman with a sense of security. The poet is careful not to fall into the trap of male versus female in order to avoid any sense of antagonism. So, the tone of the previous images—which, if taken out of context, convey the meaning of a raped or harassed woman—are shrewdly changed to align women to men. Therefore, "the vast continent" is also

—a mother who warms her insides
Beside you,
Carrier of wombs for men
Who ache in their lost hours
For her who is the sea
Without change, without end.

The poet, the woman, the land, the vast continent is a mother who bears the responsibility of continuity. Those who vex her sometimes also feel lost when she is downtrodden. It is as if the poet reminds her compatriots to secure their land and protect their women. Having identified herself with the land, Shakuntala could also identify herself as a mother. So the relation of the people to the land is like the relation of two partners, i.e., solidarity, security and love are necessary to sustain the relation.

From South Africa, Jeni Couzyn[25] describes in detail the pain of the experience of childbirth in her poem "The Pain."[26] Throughout fourteen stanzas, Couzyn deals with pain as an oppressor who dominates her body and senses:

At first the pains crawl cautious in me
as thieving children.
I am holding my molecules in order with breathing

dream swimming on air I brace my power
concentrate on grace.
The afternoon unrolls its hoard of hours

contractions mounting like a tide
till rearing pains are white tipped breakers
hurling me up slamming me down.

employed. The poet identifies herself with the oppressed land:

Inside me, you are coiled
like a hard question without an answer.
On the far bank of the river
you sit silently, your mouth shut,
watching me struggle with this bundle
that grows like a giant seed in me.

The drawn picture of Africa is characterized by stoicism and perseverance. Mother Africa has been waiting all the time "on the far bank of the river" watching the struggle of those who bear the burden of oppression. The use of the present tense indicates the acute feelings of patriotism and heroism that haunt the spirit of the daughter. The recurrent image of the "seed" that grows serves to alleviate the pain that permeates the whole poem. It is also an indicator of a complete change in the status of the "hard question":

But, mother, I'm mothering you now;
new generations pass through my blood,
and I bear you proudly on my back
where you are no longer a question.

Throughout, the evocative power of the mother-daughter relationship is enhanced by the emphasis on continuity, "new generations pass through my blood." The "hard question" is "no longer a question." The frequent occurrence of "mother, I'm mothering you now" imbues the poem with a feeling of tenderness and protection which becomes almost euphoric and celebrative. Though the poem is delineated in the form of an apparent emotional outburst, Chipasula manages to convey her feeling of self-affirmation where the question is "no longer a question."

In her poem "The Woman,"[23] Shakuntala Hawoldar[24] identifies herself again with the land:

What you love in me
Is a woman
Who invites you to discover
The vast continent within her.

In the third stanza the idea of "nakedness" comes up again. Imagining herself to be the seed, the poet says:

> I was left naked and unshielded by a boy.
> It was not the nakedness of the naked;
> it was the nakedness of the naked earth;
> it was the nakedness of birth;
> it was the nakedness of creation.

Amadiume identifies herself with the land, "the naked earth." At the beginning of the season the earth is naked, later, it yields all the crops. Also, a new born baby is naked, later, he grows to become a man. Adam and Eve were born naked as well. So the poet manages to change the negative connotations of "nakedness" into positive ones by linking the concept to fresh beginnings. Having established that link strongly through repetitions and the similar structure of the sentences, the last stanza sounds totally expected and logically accepted:

> My seed took root again.
> my shield in time regained,
> full of sweet juice
> again to be sucked

It is the prospective direction of the poem which was prepared for in the previous stanza.

Though "sucking the orange" is the same image of the first stanza, it has a different implication. This time the orange is the mother who is willing to breast feed her own baby. After all the fresh beginnings of the third stanza "the seed took root again"—the land/mother/woman gave birth to an orange "full of sweet juice." Hence, self-determination is "in time regained."

In her poem "I'm My Own Mother, Now"[21] the Malawian poet Stella P.Chipasula[22] materializes her relation to Africa in the form of a reciprocal mother/daughter relationship. So, there is Mother Africa whose offspring's are taking care of her: "Mother, I'm mothering you now;/ Alone, I bear the burden of continuity." The poet states directly the role of women as transmitters of cultural values. Therefore, they are responsible for the continuity of history and to their Mother Africa.

Again, the pattern of retrospective and prospective paths is

No more deceits, no more lies, no more disguises and most important, no more domination. After a long trek of exploration, a new awareness emerged: "we are all mothers" who can and should make their own history. Busia is skilled enough not to announce the discovery of the new treasure/history abruptly. It is only towards the end of the poem and after having depicted all the struggle and the torture that she tells the reader—confidently—about the "treasure." To explain, the discovery of the treasure is not unjustified. It is supported by a strong feeling of self-confidence. It is as if "Mothers" gave birth to a new knowledge, "mutilated hopes" being the fathers.

The last part of the poem is an extended metaphor which reflects the identity stated at the beginning: "So do not even ask,/ do not ask what it is we are labouring with *this* time;" the spirits that were seething with anger at the outset are now "labouring." All the connotations of this word fit unjarringly in the context and heighten the defiant tone. "You shall not escape/ what we *will* make / of the broken pieces of our lives" is a strong decision to re-build, re-cover the "nakedness" and recover the disruption. The poem ends, thus, powerfully as "will" indicates the future and "broken pieces" stands for the past.

Similarly, Ifi Amadiume's[19] poem, "Creation,"[20] goes into two directions: retrospective and prospective. The whole poem depends on one complex metaphor:

> Like a sweet orange sucked by a boy,
> You have sucked all the goodness of me.
> Still like a boy,
> You did not know when to stop.

Likening the colonial forces to a "boy" belittles and denigrates the rationality of the colonial policy, an unscrupulous policy that aimed at destruction and "did not know when to stop." Paradoxically, "still like a boy,/ you have left my seed to crop." In spite of the destruction and disruption, the potential to re-start was there. However, the whole process went on violently: the boy "sucked" the orange and "spat out" the seed. The two actions imply gluttony which is the equivalent of the colonial greed that wanted to rob Africa of its treasures and history. At the same time, the whole picture could yield another meaning: a deserted woman/mother who was seduced by a manipulative man.

For we are not tortured
anymore;
we have seen beyond your lies and disguises,
and we have mastered the language of words,
we have mastered speech.

Living through the experience of colonialism, with its claims on one hand and reality on the other, the colonized have realized all the "lies" and "disguises" of the colonizer. The mere understanding of the white masks is knowledge, and knowledge is power. They have learnt how to use the weapon of the oppressor which is "words" and "speech."

Busia goes on to show how the pain and torture—symbolized as "nakedness"—are transformed into a new social consciousness:

we have also seen ourselves raw
and naked piece by piece until our flesh lies flayed
with blood on our own hands.
What terrible thing can you do us
which we have not done to ourselves?
What can you tell us
which we didn't deceive ourselves with
a long time ago?
You cannot know how long we cried
until we laughed
over the broken pieces of our dreams.

To come out of the experience disillusioned, yet stronger, requires a process of self-critique and self-blame. To renounce the role of being the object of history, Africans paid the highest price; they sacrificed their dreams. To start crying and then laughing "over the broken pieces" of their dreams is the itinerary of moving from innocence to maturity, i.e., knowledge:

Ignorance
shattered us into such fragments
we had to unearth ourselves piece by piece,
to recover with our own hands such unexpected relics-
even we wondered
how we could hold such treasure.

the ground on which debates about tradition were thrashed out. In literature, they were constantly assigned certain roles and images by their male counterparts. They were perceived but not perceiving. Thus, they embarked on challenging the nostalgic image of the African Mother as symbol with a series of mothers whose characters and roles as well as their plurality prevent them from being seen either symbolically or nostalgically. Their poetry is very much down to earth showing pride in being women and mothers, confronting new struggles in a decolonization process. Sub-Saharan women are extolling motherhood in their poetry to oppose the reification and even mystification of the female body. They are restoring themselves as part of society.

In this paper, I will attempt a reading of six poems from West Africa (Ghana, Nigeria), East Africa (Malawi, Mauritius) and Southern Africa (South Africa). A common feature of these poems is that they deal with the experience of motherhood from different perspectives. This experience—rich in itself—and its variations constitute the point of departure in the poems. The fact that these women choose to speak about the experience of motherhood implies that they are establishing a poetic identity of their own, derived from their own convictions, independent of the experiences of their male counterparts and different from the Western feminist identity.

Poetics / Politics of Identity

Abena P. A. Busia's poem,[17] "Liberation"[18] opens with a forceful assertion :

> We are all mothers,
> and we have that fire within us,
> of powerful women
> whose spirits are so angry

The pronoun "we" immediately establishes a collective identity powerful enough to formulate its own consciousness. Describing the spirits of these mothers as seething with anger creates from the outset a defiant tone. This defiant tone gives way to presenting women in terms of the experiences they have had:

raise their mothers' consciousness and teach them to object to their fathers or whether it was best to leave them alone. The African women told their German sisters

> how inexplicably close they felt to their mothers/daughters and how neither group would dream of making a decision of importance without first consulting the other group. This was not a dialogue! It was two very different voices shouting in the wilderness.[14]

Explicitly, the Malawian poet Felix Mnthali states her rejection of adopting or even appropriating a Western feminist identity in her poem "A Letter to a Feminist Friend":

> The woman of Europe and America
> after drinking and carousing
> on my sweat
> rise up to castigate
> and castrate
> their menfolk
> from the cushions of a world
> I have built!

In the penultimate stanza she declares: "No, no, my sister / my love, / first things first!"[15] Thus, in the emergent poetry of the last three decades African women showed a deep understanding of their socio-historical reality and an awareness of the ravages of following the Western feminist path. In other words, if the African male intellectuals "bear their past within them—as scars of humiliating wounds, as instigation for different practices, as potentially revised visions of the past tending towards a post-colonial future, as urgently reinterpretable and redeployable experiences,"[16] women also bear their own past within them, interpreting it poetically from their own point of view; a fact that does not imply by any means that African women have become the foils of their male counterparts.

One is aware, of course, that a revolutionary change does not guarantee an automatic equality of the sexes. The history of revolutionary struggles where women's issues are considered "secondary" or "divisive" are all too common. Women were simply

Although Mariama Bâ refers here to the Francophone African poetry associated with the Negritude school, her characterization of literature which expresses "the anxieties of men concerning Mother Africa" is also applicable to much Anglophone literature, including fiction by Kofi Awoonor and Ayi Kwei Armah. Asked in a 1986 interview what she thought of Armah's portrayal of women, Ama Ata Aidoo responded:

> He is like any of the male African writers. They can only portray women the way they perceive them— Armah's female characters are very much out there to act as foils to his male heroes.[12]

Aidoo is against the male-centered society which denies women the right of agency. It is a society that relegates women to a secondary position by giving priority to politics, disguised as a national movement. Hence, the obliteration of women's role in the struggle.

When African women started to formulate their own voice, they did not dissociate themselves from their own culture. In her central book *Feminism and Nationalism in the Third World*, Kumari Jayawardena explains that:

> ...the new woman could not be a total negation of traditional culture. Although certain obviously unjust practices should be abolished ... they still had to act as the guardians of national culture, indigenous religion and family traditions—in other words, to be both "modern" and "traditional."[13]

By acting as the "guardians of their national culture" in the post-colonial period, African women restored their original roles in the community as transmitters of stories. Indeed, they managed to establish their own identity which stands in a stark opposition to the paradigms of a Western feminist identity. In her article "First Things First: Problems of a Feminist Approach to African Literature," Kirsten Holst Petersen relates a story which is significant in this context. A group of German feminists had been invited to participate in a conference entitled "The Role of Women in Africa" held in Mainz in 1981. They discussed Verena Stefan's book *Shedding* and they debated their relationship to their mothers, i.e., whether they should

Senghor was, however, more inclined to the reconciliation of cultures and "stressed the complementarity and interdependence of cultures and their evolution toward the civilization of the universal."[7] Although his emotional allegiance will be primarily to his African mother, Senghor also acknowledges that he is a child of two cultures, that he is "a cultural half-caste;" his sisters and his mothers "who cradled [his] nights" are African and European:

> To have to choose! deliciously torn between these two friendly hands
> —A kiss from Soukeina! —these two antagonistic worlds
> When the pain —ah! I cannot tell now which is my sister and which is my foster-sister.[8]

Writers from Anglophone Africa, such as Achebe, Soyinka and Mphahlele, representing a new generation some twenty years later, expressed their skepticism about Negritude.[9] Recently, Emanuel Ngara has concluded that "the Senghorian school of Negritude does not accurately reflect the real conditions of existence of black people."[10]

Negritude poetry has always romanticized women and portrayed them as Mother Africa, an image divorced from reality. Simmering with rage against the colonizers, this poetry has overlooked the sufferings of women and sidetracked the lives of the "true" mothers. Therefore, women's role in healing the disrupted culture was not taken into consideration.

What most African nationalist theorists and critics, who reject Senghorian Negritude, have been unwilling to concede is the clearly incontestable proposition that the discourses of nationalism have marginalized those to do with gender. Mariama Bâ has protested to obliterating the liberation struggle as reflected in literature:

> The nostalgic songs dedicated to African mothers which express the anxieties of men concerning Mother Africa are no longer enough for us. The Black woman in African literature must be given the dimension that her role in the liberation struggles next to men has proven to be hers, the dimension which coincides with her proven contribution to the economic development of our country.[11]

resource of literacy. The literate African poetry accelerated the erosion of oral tradition; creating forthermore, a cultural amnesia and distortion.[3] Therefore, it has become the concern of the previously colonized to decolonize their culture, to re-establish their own identities and to free their literature from external influences. These particular concerns launched African writers and critics into a process of restoring and bringing their pre-colonial history to the fore. Kinfe Abraham states that the African writer, or the black protest writer,

> thus dwells on his past partly because of an attempt to escape contempt due to the long history which has demeaned his person and belittled his culture. But it is also partly because of a strong desire to negate the pernicious propaganda and non-truths which have haunted him over the years.[4]

Such an acute awareness of history and culture paved the way for the emergence of "Negritude," one of the most significant literary movements to have arisen in Africa in the stage of primary resistance.

Negritude emerged in Paris in 1934 among a group of Caribbean and African students including Aimé Césaire from Martinique and Leopold Sédar Senghor from Senegal. All the literature produced under the umbrella of Negritude was preoccupied with the problem of colour, the beauty of the Negro race and the warmth and humanity of black people; it "was a reaction against the French colonial policy of assimilation and especially against the readiness of the older generation to accept assimilation as a goal."[5] In his poem "Murders," Senghor sings to those who have been captured and made prisoners in France:

> You are the flowers of the foremost beauty in stark absence of flowers
> Black flower and solemn smile, diamond time out of mind
> You are the day and the plasma of the word's vivid spring symbol.
> Flesh you are of the first couple, the fertile belly, milk and sperm You are the sacred fecundity of the bright paradise gardens
> And the incoercible forest, victor over fire and thunder.[6]

The Theme of Motherhood in Sub-Saharan Women's Poetry

Shereen Abou El Naga

> We black Africans have been blandly invited to submit ourselves to a second epoch of colonialism—this time by a universal-humanoid abstraction defined and conducted by individuals whose theories and prescriptions are derived from the apprehension of their world and their history, their social neuroses and their value systems.[1]
>
> —Wole Soyinka

Assimilation or Enunciation?

Although flag independence had been obtained by many African countries, the culture of these societies remained in the fangs of the colonizer. Distorting the past of the colonized-and devaluing their history was a built in strategy of colonization. Barbara Harlow explains that one of the consequences of colonization

> has been the catastrophic disruption of Third World peoples' cultural and literary traditions. These traditions constitute in an important way their means of identifying themselves as a group, as a people, as a nation, with a historicity of their own and a claim to an autonomous, self-determining role on the contemporary staging grounds of history.[2]

Whether in the British or in the French ruled territories, there is no doubt that the colonial culture occupied a preferential position—a fact that threatened the survival of the indigenous one.

Many in the early generation of the African elite welcomed the



An example of oral drama among the Yoruba of Nigeria.

Ayedero masquerade and members of share community, at Ifelodun area of Kuara State, Nigeria.

Picture taken by R.O. Aina, 1994.

Ong, Walter J. *Orality and Literacy*. London: Methuen & Co. Ltd., 1982.

Palmer, Richard E. *Hermeneutics*. Evanston: Northwestern University Press, 1969.

Robey, David. "Modern Linguistics and the Language of Literature."*Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*. Ed. A. Jefferson and D. Robey. London: B.T. Batsford Ltd., 1986. 46-72.

Sekoni, Ropo. "The Narrator, Narrative-Pattern and Audience Experience of Oral Narrative Performance." *Oral Performance in Africa*. Ed. I. Okpewho. Ibadan: Spectrum Books Ltd., 1990. 139-159.

Whorf, Benjamin. "The Relation of Habitual Thought and Behaviour to Language." *Language, Culture and Society*. Ed. B. G. Blount. Massaussettes: Winthrop Publishers, 1974.

Attached Photographs

The Awon festival in progress,

Shao, Nigeria, 1991.



Opeyemi Odubanjo was helpful in the fieldwork collection of the *Awon* oral drama materials—July, 1991, Shao, Nigeria. The pictures give some ideas about the performances, and show the images of *Awon* and her brother and sister, some brides, the *Igba Iyawo*—bride's properties, the community involvement, etc. The non-*Awon* photographs speak for themselves.

[5] This is neither a folktale nor a myth. It may, however, be called a legend or simply an oral history. Everything explained here is a true life experience. The present King of Shao, now called *Ohoroo*, is a direct descendant of the first *Baale*, *Olanibo*. Oral interview (Odubanjo Esther), July, 1991.

References

Ahmed, S. B. and Graham Furniss. "Pattern, Interaction, and the Non-Dialogic in Performance by Hausa Rap Artists." *Oral Tradition*. IX:1 (1994):113-135.

Azuonye, Chukwuma. "Oral Literary Criticism and the Performance of the Igbo Epic." *Oral Tradition*. IX:2 (1994): 136-161.

Even-Zohar, Itamar. *Poetics Today*. XI:1 (1990): 45-51.

Finnegan, Ruth. *Oral Literature in Africa*. Oxford: Oxford University Press, 1976.

Foley, John Miles. *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*. New York: Garland Publishing, Inc., 1985.

Lord, Albert B. *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960.

Malinowski, Bronislaw. *Myth in Primitive Psychology*. New York: Norton, 1926.

Okpewho, Isidore. "Introduction: The Study of Performance." *The Oral Performance in Africa*. Ed. Isidore Okpewho. Ibadan: Spectrum Books Limited, 1990. 1-20.

Ogunjimi, Bayo and Abdul-Rasheed Na'Allah. *Introduction to African Oral Literature*. Vol. I (Oral Prose). Ilorin: Unilorin Press, 1991.

_________. *Introduction to African Oral Literature*. Vol. II (Oral Poetry). Ilorin: Unilorin Press, 1994.

but pure anthropology. Others might deem it to be a religious activity. A researcher who arrives in the community at the point where the bride delivers her poems may simply remark that this is a kind of traditional poetry, or observes that a singer is singing here and wonders why she is crying. At best this person might be able to listen to a number of the songs, analyze them, and thus hope to derive a degree of meaning.

The above example shows that no single part of the overall performance can lead to real understanding or help us to achieve an adequate interpretation of the *Awon*. We need to feel the circumstances of an actual performance. As we said earlier, photographs taken at the moment of performance are not enough to let us into the world of the drama; even a video-recording cannot provide us with a necessary sense of the background or mood of the performance. If we have not experienced *Awon*, we will continue to ask: What is the effect of the communal involvement? How do the physical and metaphysical realities of the performance contribute to its meaning? Such questions will remain unanswered until we involve ourselves in the form through *participatory performance*. It is performance that gives the oral form the air upon which it lives and breaths. It is only through our participatory performance that we can experience it, understand it and correctly interpret it.

NOTES

1 I am grateful to Professor Paul Robberecht of the Department of Modern Languages and Comparative Studies, University of Alberta, Edmonton, Canada, for his useful comments on the initial draft of this paper, and to all other readers for their remarks.

2 Even-Zohar discusses the issues of translation in what he calls "The position of Translated Literature within the Literary Polysystem," and submits that it is a canon on its own, sometimes largely different from the original source, 45-51.

3 Of course as we moved gradually from the first year step by step up to the fourth year courses in linguistics, the students became more exposed to other implications of the Saussurian theory, and to the many other advancements of contemporary linguists.

4 The pictures of the *Awon* performances were taken in 1991. Esther

(If it does not fill the gbaje)
A si kun nu aha
(It must fill aha—a cup)
A mo bi o te mi l'orun mi o lo
(But if I am not satisfied I shall not go)
Ire loni ori mi a fii re
(Fortune is mine today, nothing but fortune for me)
U-u-uh, u-u-uh, u-u-uh ...
(U-u-uh, u-u-uh, u-u-uh ...)

Baba mi n wo ya'le baba re
(My mother, I want to pay homage to your ancestors)
Nile opomulero mojaalekan
(In the lineage of Opomulero 'mojaalekan)
Abimbesu ara ilu Oyan
(Abimbesu from Oyanland)
Omo eke to daa mi moja
(The pillar of 'mojaalekan)
Te e ba n lo 'le Abimbesu o ni 'le Oyan
(When you are going to the house of Abimbesu at Oyan)
Opomulero 'mojaalekan
(Opomulero 'mojaalekan)
Opomulero 'mojaalekan
(Opomulero 'mojaalekan)
Baba mo wa gbare mi ki n to lo
(My father, I have come for my blessings before I go)
(Ogunjimi and Na'Allah 1994, 127-128)

As the bride sings, she virtually breaks into tears. She chants her parents praise poetry and thanks them for the many years of hard work they have devoted to her. She asks them to pray for her that she will be able to maintain a successful matrimonial home. Her parents also cry and chant in reply. They pray for her and advise her how to build a happy marriage. They reassure her of their continued love and support. After this, the bride is led to the bridegroom's house, while her calabashes and other possessions called *Igba Iyawo* are brought to her by housewives who sing while carrying the loads on their heads.

How will a reader of the above analysis of the *Awon* oral drama react? If he/she views it from the perspective of modern literary theories, he/she may go so far as to proclaim that it is not literature,

breast, spent only eighteen days in the community before deciding to leave. The King, *Baale*, along with two of his chiefs escorted *Awon* to the edge of the town. On their way, *Awon* suddenly stopped and requested Balogun, one of the chiefs, to clear a walking path for people. Further on, at another spot, she stopped again. Here, she bid the *Baale* and the *Baloguns* a heart-felt farewell. She then made her name known to them and said she was ready to disappear from their community. She handed them a charm: their community shall be strong and famous if they name it *Shao Awonga*. She told them to set aside a day once a year to mark her presence among them and pledged that she would bless both indigens and strangers of the community if its people passed on their requests to her during the annual celebration. She would make barren women fertile, would cure the sick, and make the poor rich. *Awon* thereafter disappeared into the wind. Water soon began to spring up from the spot on which she had been standing. The spot thus became a stream, *Asa*, which in turn flowed into another stream, *Moro*, where they formed a tributary that joined the River Niger, one of the two longest rivers in Nigeria. The communities were overwhelmed by these mysterious events. They named their community *Shao Awonga* and established the annual *Awon* wedding performance.

The traditional rites of the payment of dowry—the offering of presents such as goats, raw food, etc. to the maiden—precede the *Awon* day. The King inaugurates the drama by performing certain rituals and offering sacrifices at the spot where *Awonga* had disappeared. Further prayers and supplications are made there. Images of *Awon* and of a man and a woman (representing a brother and sister) are displayed. The entire community immediately enters into a performances of songs and dance. Families of the bride and the bridegroom create circles of songs and dance and supply large quantities of food. The final stage of *Awon* consists of the performance of *Ekun Iyawo*, the bride's poetry:

> Baba mi mo wa gbare te mi kin to lo
> (My father, I have come for my blessings before I go)
> Ire mi po, ire mi ko kere
> (My blessings are many, my blessings are not small)
> Bi o te mi l'orun mi o lo
> (I shall not go until I am satisfied)
> Bi o kun nu gbaje

without other performance components). What he did not state explicitly, but which we might infer, is the fact that in order to understand and interpret an oral form one must experience the actual performance as it takes place. We established earlier that the interpreter/critic of the oral form can only be a person who participates in actual performances. It does not suffice to base the interpretive analysis on a recording of an abstracted version of the performance.

The Yoruba example we shall now examine—an annual oral drama called *Awon*—originates from Shao, a community in Kwara State, Nigeria, which has a population of more than a hundred-thousand people.[4] As I have already mentioned the interpreters of oral works are themselves performers, my intention here will not be to interpret drama. Instead, I want to use this as an opportunity to further demonstrate the practicality of such interpretation.

The first problem that a modern critic will face is with the concept of oral drama in traditional Africa. It diverges considerably from the conventions of Greco-Roman drama, and other modern European theatrical models. African drama is not the kind of sociopolitical drama as that which we find in the Brechtian epic. Like the epic drama, it is not an illusion of reality. Unlike the epic drama, however, its reality is defined in its enduring participation in the fabric of the community. In oral drama, there is no such thing as role playing. The characters perform their natural social roles and are recognized by the names by which they are referred to in their daily existence. Furthermore, the *Awon* drama is set in the Shao community itself: the King's palace, the *Asa* and *Moro* river banks, the market square as well as every house and street. Every member of the community—young and old, men and women—take part in the performance. The only individuals who do not participate are those who have fallen ill or are occupied with other assignments. *Awon* can be described as a celebration of a mass wedding of the marriageable maidens, young women generally between the ages of eighteen and twenty-two years old. The maidens, therefore, also take an active part in the drama.

According to oral history, the performance was initiated by a legendary heroine named *Awon*[5] who mysteriously emerged among the Shao people during the reign of Chief Olanibo (the current Chief of Shao is his direct descendant). The woman, who had only one

In African oral literature, knowledge is acquired through the process of "participation": both the meaning and the understanding of the oral performance are developed within the act of performance. Our definition here of performance is inclusive: it is a theater of thinking, history, and language; it encompasses a variety of contingencies such as simultaneous improvisation (Parry and Lord's term for the spontaneity of composition and rendition by the oral singer), the oral genre and its delivery pattern, the time-setting, the place of performance, the performer, the audience/communal involvement, and the oral text. All are realized within the scope of the African cosmogony: the language and the text cannot be separated for individual diagnosis. To understand the performance, we must not assume any hierarchical structure: the singer is not greater than the song, the music than the dancer, nor the narrator than the audience. Each must be treated in the context of their total sociocultural world.

Bronislaw Malinowski's extensive discussion of the text of the Trobriand "fairy tales" supports my argument. In the study of what he calls "the context that gave life" to oral narratives, Isidore Okpewho quotes Malinowski has having said:

> The text, of course, is extremely important, but without the context it remains lifeless. As we have seen, the interest of the story is vastly enhanced and it is given its proper character by the manner in which it is told. The whole nature of the performance, the voice and the mimicry, the stimulus and the response of the audience mean as much to the natives as the text; and the sociologist should take his cue from the natives. The performance, again, has to be placed in its proper time-setting—the hour of the day, and the season, ... All these elements are equally relevant; all must be studied as well as the text. The stories live, in native life and not on paper, and when a scholar jots them without being able to evoke the atmosphere in which they flourish he has given us but a mutilated bit of reality (1).

Malinowski makes an important point that the oral text cannot be isolated for analysis (as the written text can be; it is essentially lifeless

Literature in Africa, Walter Ong's *Orality and Literacy*, and Okpewho's *The Oral Performance in Africa*. To some degree, all of these works—Parry and Lord's Oral Formulaic theory (Foley 1985), Finnegan and Okpewho's emphasis on performance—launched useful efforts that should have saved African oral literature from the armpit of written traditions. Moreover, each work pinpoints the central feature of oral literature: its manifestation within a performative act (126). Ong correctly speaks of oral performance as "oral heritage" and insists that "oral and residually oral verbalization directs its attention to action, not to the visual appearance of objects or scenes or person" (127). However, none of these scholars categorically states that the understanding and/or interpretation of the oral tradition demands participation in the art form. They have been unconsciously carried away by the dominance of the contemporary empirical modes and modern literary aesthetics. They all seem only eager to prove that oral literature has similar linguistic and artistic features as written literature. Ong seems to show this idea by his eagerness to prove how some modern critical aesthetics (New Criticism, Structuralism, Deconstruction) relate to "the orality-literacy shift" (156). Towards the end of *Orality and Literacy*, Ong appears to be calling for a 'redemptive expedition' of the oral tradition:

> Oral cultures today value their oral traditions and agonize over the loss of these traditions, but I have never encountered or heard of an oral culture that does not want to achieve literacy as soon as possible ... Both orality and the growth of literacy out of orality are necessary for the evolution of consciousness (175).

We are unaware of how many primary oral societies Ong conducted fieldwork in before coming to the "realization" that oral cultures are so eager to achieve literacy. And we do not intend to deny the possibility of oral societies developing a written tradition. However, until such evolution becomes reality, the present non-literate societies must be treated within the scope of their oral world. By advocating the application of modern critical modes on oral literature, Ong, despite his several other great insights on orality, has missed an important point about the true realities of the world of orality.

> Words are not something that belong to man, but to the situation. One searches for word, the words that belong to the situation. What is brought to words when one says "The tree is green" is not so much human reflexivity as the subject-matter itself. What is important here is not the form of the assertion or the fact that the situation is being put forward by a human subjectivity. The important fact is that the tree is being disclosed in a certain light. The maker of this assertion did not invent any of the words; he learned them. The process of learning the language came only gradually, through immersion in the stream of the heritage. He did not make a word and "endow" it with meaning; the imagining of such a procedure is a pure construction of linguistic theory (203).

The linguistics of African orality cannot be contained nor understood within the narrow bounds of phonological, morphological and syntactical structures so admired by modern linguistics. This reality is not something that is simply actualized in stories, poetic lines and dramatic forms. It is an experiential totality similar to what Palmer correctly calls a "heritage":

> It is this heritage which, in the hermeneutical encounter, must come to be experienced. Whereas in general an experience is an event, one's heritage is "not simply an event which one recognizes through experience and comes to control; rather it is *language*, that is, it of itself speaks, like a thou" (197).

In order to understand and interpret an African oral performance, one must first recognize it as a heritage. One must be prepared to enter into it and become part of its existence. As we shall demonstrate in the next section, the idea that any person can just isolate an oral text and attempt to explicate it by applying any modern critical modes to it borders on the ridiculous.

Although the contributions of most contemporary theories to the understanding of oral forms have been inadequate, numerous books and review articles have made important breakthroughs in the field of oral literature. Among these are Parry and Lord's seminal treatments of orality (Lord's *The Singer of Tales*), Finnegan's *Oral*

> express or reflect it; they give form to what, without language and other sign-systems, would merely be a chaotic and undifferentiated jumble of ideas; instead of things determining the meaning of words, words determine the meaning of things. Thus the signified tree is not the expression or reflection or product of the series of vegetable objects to which it is conventionally attached in English usage. Rather, it is entirely by virtue of the sign in question that we distinguish a class of objects trees from other objects such as bushes, etc. (47-8).

Within a traditional Yoruba cultural framework, it would be incorrect to contend that words "give form and meaning" to things. For a Yoruba person, the possibility of distinguishing *eran* (meat), from *igi* (tree), is not "by virtue of their difference from one another" (Robey 49) as claimed by Saussure, but by the virtues of the entities "eran" and "igi" in themselves and by their reality within their socio-cultural existence. Within their cultural setting both entities may cease to be "meat" and "tree" respectively and assume a new reality as poison. A Yoruba proverb, *Omode o moogun o n pe l'efo*- (a child does not recognize a medicine/juju; he/she calls it a vegetable), perhaps illustrates my point here. In order for the child to understand and correctly interpret the plant that he/she sees in the forest, he/she must interact with the forest's reality and live in the world in which the substance exists. She must relate and connect with the "the inner historicity" of the plant's experience.

Modern linguistics approach to language finds strong opposition in the form of the Whorfian hypothesis. Though an old thesis which has seen its share of controversy, the hypothesis is significant for its treatment of language as an expression not only of culture but also of the thoughts, aspirations, and life-philosophies of the members within a given culture. Benjamin Whorf (1974)'s examination of the life and culture of the Hopi did not lead him to assert that Hopi words and sentences "give form and meaning" to the aspirations and visions of the people; rather, he clearly delineated that the psychology, culture, and historical circumstances of the Hopi determined their linguistic expressions. Palmer (1969) shows that the views of Heidegger and Gadamer tend towards what we have identified as the African and Hopi's perception of language—especially in the case of concepts/names, words and sentences:

to believe that either Saussure or our professor could be serious about such preposterous claims![3] How can cultural, traditional and metaphysical realities be turned into mere lifeless abstractions? Although the majority of students appreciated the notion of phonemic transcriptions of words and sentences, most of us were uncomfortable with the idea that the relation between sound and concept is arbitrary. We had many oral stories and religious beliefs regarding the origins of languages, words and concepts. Myths about the way each local and universal entity acquired its name were foremost in our minds. Most of us, including our professor (his name was Kayode Oyebade, a Nigerian), answered to indigenous names that drew existence from the fabric of our culture and circumstance of births, and were parts of the realities of our worlds. Even those among us who bore Islamic-Arabic or Christian-English names also possessed indigenous praise or middle names charged with cultural significance. We felt that our professor's interpretation of the linguisticality of our oral languages was meaningless to our existence. It contradicted our own sense of literariness and linguistic order.

Although most of Saussure's views conflict with traditional African (Yoruba) perceptions of orality, it would be difficult to overstate the contribution modern linguistics has made in restoring a dignified status for oral speech. For many centuries traditional grammarians esteemed writing as the form of communication proper to civilized societies and traditions. Oral languages, on the other hand, were deemed primitive and savage and relegated to a subsidiary role. It was the Saussurean model that reversed this trend, arguing that language was primarily and originally oral. Modern linguistics thus insisted that writing, an artificial derivative of the spoken word, was not superior to orality. They rightly observed that users of the two different modes of language are capable of an equal degree of linguistic creativity and artistry.

Nonetheless, we must attend to the fact that Saussure's notion of "the inseparability of sounds as linguistic units from the concepts they denote" (Robey 48) contradicts the idea of language in African oral traditions. David Robey succinctly summarizes Saussure's postulation:

> the most radical and fertile feature of Saussure's thought, rests on the idea of an essential disjunction between the world of reality and the world of language. Words articulate our experience of things, they do not just

community, in keeping with the well-known republican and egalitarian ethos of the larger Igbo culture. But by far the most frequently invoked of the four is the principle of clarity, by which performances are judged in terms of the sweetness and audibility of the bard's voice, as well as in terms of the coherence of the structure, content, and phraseology of the narratives themselves (138).

From the four principles adopted in the interpretation of Ohafia epic, it is certain that every part of the community's experience is relevant to the search for meaning. We recognize the problem inherent in translating these ideas into English from Igbo language.[2] It is, however, certain that the researchers we examine here—who write on Hausa and Igbo cultures, respectively—have demonstrated that the interpreter and the work of art are not in a subject-object and master-servant relationship, where the interpreter can lord their meanings on the ideas, instead of the latter expressing their own meanings in their own voices.

Linguistics and Orality

I can vividly recollect a course I took during my Undergraduate program: LIN 101—"Introduction to Linguistics." The professor summarized the Saussurean definition of language as "an arbitrary system of conventional vocal symbols" used for communication in a speech community. After saturating our minds with a detailed history of how Ferdinand de Saussure propounded his theories of "linguistic sign" in a series of lectures given in Geneva, and how his students later published his thoughts in the book, *Cours de linguistique générale*, he proceeded to pour on our heads words and sentences we believed to be Saussure's very own. I recall that for many students, their first encounter with modern linguistics was the source of much confusion. Every lecture sparked lively discussions and many arguments. Against our traditional cultural beliefs, the professor wanted us to accept that there was nothing in the signifier "k'ofa" (the Hausa word for "door") about the physical item, door. He said the relationship between them was arbitrary. It came to the Hausa speech, like all other words, only because the speakers mutually agreed—a linguistic convention—to use such word for such meaning.

For many of the Nigerian students in the class, it was difficult

principles: functionality, authenticity, variation and clarity.

Azuonye's explanations of the first two principles demonstrate strong affinities with notions of, among other things, historical and social context of performance:

> The principle of *functionality* stresses the various ethnohistorical and sociopsychological functions that epics are expected to fulfill in a heroic society. Among these principles are inspiration, enlightenment, historical documentation, awakening of patriotism, and, generally, the perpetuation of the heroic spirit. The closely related principle of *authenticity* insists that the inspiring and enlightening voice of the tradition must also be the voice of "truth" (eziokwu) and "reality" (ife mee eme) (138).

Azuonye submits that the concepts of "truth" and "reality" in the Ohafia Igbo world are defined in terms of "the consistency of the bard's message with the widely held beliefs and customs of the community" (138). In other words, the reality of a community is determined by its tradition and history. The cultural "world" and oral performances of the community are not products of an external observer. The totality of the Ohafia world experience determines meaning and understanding. Azuonye goes on to analyze how the principles of truth and reality relate to matters of context and textual content, and how they depend upon style, form and all the other principles "for their fullest realization in various performance events" (138).

The other two principles, *variation* and *clarity*, emphasize balanced representations of all forms. They demonstrate that interpretation involves continued interaction between the past and the present. And that, to understand, one must experience, as both are always together. The clarity and audibility of the bard's voice are linked to the traditional structure of the performance, the content and all other elements of the narratives. Azuonye outlines the roles of the last two principles as follow:

> The principles of variation demands not only pleasing variety of tale-repertoire, structural patterns, and styles of vocalizations, but variety in the range of heroes whose exploits are recounted and the need for balanced representation of the various subethnic formations in the

that prompted same action from "the members of the crowd." And yet the researchers are humble enough to admit their difficulties in understanding the true meaning of the performance. Ahmad and Furniss foreground their struggle to close the gap that exists between their modern scientific methodology and the demand for practical interpretations of their present subject-matter:

> For both of us, the subjective personal experience, as receivers, of the moment of articulation is dominated by the battle to "hear and understand." Standing listening is to be alert to the first impact of meaning, of making sense, and of struggling with bits that were "missed' or bits that were an immediate and transient puzzle, at the same time fearing incomprehension and miscomprehension. (113)

The difficulties of "entering" the worlds of the community experienced by Ahmad and Furniss forced them to learn to respect the oral work and relate to the art form as a "work" and as a "thou" (we will return to this notion of "thou" later in the paper). They identified that meaning could be neither imposed nor extracted piecemeal from the performance; instead, it could only be obtained only from an appreciation of the total performative world. In other words, as they allowed the performance to throw questions at them, it became possible for them to recognize relationships between words and drum, pattern and recitation, the lead singer and the respondents and the audience, and between the performance, time, and context of the whole (122). They were then able to identify what they described as "a general frame within which the performer operates" (122).

In the course of research into epic performance among the Igbo people of South Eastern Nigeria, Chukwuma Azuonye identified what he calls "traditional aesthetic principles as voiced by local connoisseurs, ordinary listeners, and the bards themselves..." (136). According to Azuonye, in doing so, he simply transposes into English terms the aesthetic principles expressed by those we earlier classified as the interpreters and "oral authors" of African oral performance. Azuonye defines what he describes as four '"ethnoaesthetic principles" reflected in the various oral critical testimonies (138). While acknowledging his difficulties in translating indigenous Igbo terminology into English, he is nonetheless able to name the four

interpretation occur simultaneously as the "oral author"—be he/she oral singer, folk narrator, or ritual performer—composes and performs the work of art (Sekoni 139-143; Ogunjimi and Na'Allah 1991, 22-29; Azuonye 136-140). Discussions of an oral performance continue beyond the time and place of the performance. These considerations, however, are secondary to the simultaneous interpretation and understanding that happens at the moment of performance. Certainly, the interpreter in oral community is a part of the world of the artistic performance. The artist is himself a composition: he lives within the reality of the cultural language that composes him.

The first example of oral performance we will examine is reported by Babura Ahmed and Graham Furniss. The researchers encountered the 'Yan gambara performers and their audience performing within their "world" and common experiences. Despite the fact that Ahmad was born into the Hausa tradition (and should therefore be in a position to understand the historical and cultural relevance of the performance), he and Furniss fail to identify the "true reality" of the performance. This view is supported by the introductory remarks of their paper:

> In early September 1989 we encountered a group of popular entertainers, known as 'yan gambara (gambara drum players), entertaining passersby on market-day at Ladin Makole market near Kano, Nigeria. They include the lead performer, Muhammed Duna, his main partner in performance Idi Dan Gyatuna, and a younger member of the troope, Dan Bade, who occasionally interpolated responses. Using a Video Camera we approached and filmed them as they performed, at one stage they broke off their performance to talk for a few minutes before resuming. They were being passed small amounts of cash by members of the crowd; we also proffered money after some twenty minutes of filming. The whole event from encounter to parting lasted not more than thirty minutes. (113)

This account reveals that a gap existed between the local audience and these "academic intruders." Both parties operated with their own biases and artistic philosophies. This gap is evident from the fact that the researchers' reason for proffering money were different from those

literature. African oral forms are gradually being forced to conform to non-oral conventions in classrooms. Despite the efforts of Isidore Okpewho and Ropo Sekoni (1990) and a few others to encourage scholars of oral literature to pay greater attention to the elements of performance, many text-based books and articles claiming to be critical appreciation of oral performances continue to be published. If this unfortunate trend continues, oral literary forms may very well lose their identity in the academy of the twenty-first century and be reduced to mere adjuncts to written literature.

Any researcher and teacher of oral literature genuinely committed to the understanding and appreciation of oral performance cannot reasonably expect to be able to rely on written reports of oral field performances, and then claim that he/she is teaching students how to appreciate oral forms. True oral literary scholarship demands field experience and participation in actual oral performances. Textual reports, photographs and video recordings (useful though they are) do not supply us with the adequate means to correctly understand and interpret oral performances. Indeed, we need all the things that contribute to the living-presence of performance: context, time, history, mood, culture, experience and the list is extensive.

Before examining accounts of oral performances written by professional researchers and published in a reputable American journal of oral literature, *Oral Tradition*, we must establish the fact that in the oral performance context, the interpreter or critic is not the writer or reviewer. For example, Ahmad, Furniss, and Azuonye—the three researchers whose work we will consider—have only given research reports to the academic world (Ogunjimi and Na'Allah 1994, 1-16). Contrary to the status of interpreter or reviewer in the written tradition, the modern writer has no authority in the context of traditional performance. Often, the oral performer and members of their audience do not receive any critical response from the modern writer. In many instances, the singer and his audience are not literate. None of the reports examined in this section has reached the oral performers or the audience discussed by the respective writers. Generally, academic researchers (and critics) of oral tradition do not belong to the "world" of the performers. True understanding of oral performance occurs when the interpreter and the performer share the same cultural vision.

The position of interpreter in African oral literary tradition is held by both audience members and performers alike. Criticism and

Interpretation of African Orature : Oral Specificity and Literary Analysis

Abdul-Rasheed Na'Allah

This article discusses some problems in interpretation of African oral literature.[1] It contends that African oral forms cannot be adequately interpreted from the swinging chairs in academic offices or the chalkboards in university classrooms. Rather, interpretation and understanding can occur only through direct participation in the oral performance. We shall try to prove, therefore, that oral forms demand a specific practical approach that we shall characterize as *participatory performance*.

Most researchers of African oral literary performances—oral poetry, folk narratives and drama—experience interpretative difficulties in their fieldwork because the analytical frameworks they deploy do not belong to the "world" of the oral performances. Understanding of oral works depends upon an appreciation of the totality of their historical essence: particular details such as spontaneous composition and performance, traditional pattern, textual contents rendered in vocal utterances, communal participation (e.g., narrator and the audience as in a folktale session), place and time of performance, costume, as well as social and supernatural essences must be taken into consideration (Ogunjimi and Na'Allah 1991, 22-26). In oral form, there is no separation of the traditional poetry from the raw materials with which it is performed.

It is an interesting fact that despite the vibrant and varied practice of oral performance throughout Africa, scholars of oral tradition, especially Western scholars (but not excluding teachers of oral literature in African universities), insist on imposing foreign criteria on traditional African performances. Instead of allowing oral forms to speak with their own voices, academic researchers of orature are eager to show that traditional African forms observe the same laws of genre (i.e., the epic, the lyric, and panegyric) and style (i.e., narrative structure, metaphor and images) that exist in Western

32 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 21.
33 Robert Armstrong, "A West African Inquest," *American Anthropologist*, vol. 56, no. 6 (December, 1954).
34 Armstrong, "A West African Inquest," 1051.
35 Armstrong, 1051.
36 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 22.
37 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 23.
38 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 23.
39 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 24.
40 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 20.
41 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 20.
42 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 27.
43 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 175.
44 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 176.
45 Turner, *From Ritual to Theatre* , 69.
46 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 219.
47 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 227.
48 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 56.
49 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 183.
50 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 183.
51 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 185.
52 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 195.
53 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 205.
54 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 207.
55 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 209.
56 Armstrong, "A West African Inquest," 1055.
57 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 191.
58 Amali, An *Ancient Nigerian Drama* , 193.
59 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 203.
60 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 211.
61 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 211.
62 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 213.
63 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 215.
64 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 215.
65 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 219.
66 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 221.
67 Amali, An *Ancient Nigerian Drama* , 227.
68 Amali, An *Ancient Nigerian Drama* , 229.
69 Amali, An *Ancient Nigerian Drama* , 71.
70 Amali, An *Ancient Nigerian Drama* , 171-3.

Hutchison University Library for Africa, 1982).

8 Meki Nzewi, "Music, Dance, Drama and the Stage in Nigeria," *Drama and Theatre in Nigeria* , ed. by Yemi Ogunbiyi (Lagos : Nigeria Magazine, 1981) 433.

9 Meki Nzewi, "Music, Dance, Drama and the Stage in Nigeria," 150.

10 Meki Nzewi, 155.

11 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 20.

12 M.J. C. Echeruo, "The Dramatic Limits of Igbo Ritual," *Drama and Theatre in Nigeria* , ed. by Yemi Ogunbiyi, 147. See also Kala Uka, quoted in Nzewi, *Nigeria Magazine,* nos. 128/9 (1979).

13 Yemi Ogunbiyi, "Introduction," *Drama and Theatre in Nigeria,* 7.

14 Ossie Enekwe, "Myth, Ritual and Drama in Igboland," ed. by Ogunbiyi, *Drama and Theatre in Nigeria,* 155.

15 Enekwe, "Myth, ritual and Drama in Igboland," 153.

16 Enekwe, "Myth, ritual and Drama in Igboland," 152.

17 Elliot Leib & Renee Romano, "Reign of the Leopard: Ngbe Ritual," *African Arts*, XIII, 1 (1984): 50.

18 Horton, quoted in Enekwe, 153.

19 Nzewi, "Music, Dance, Drama and the Stage in Nigeria," 33.

20 See Pascal James Imperato, "Contemporary Adapted dances of the Dogon," *African Arts*, V, 1 (1971).

21 Paul J. Lane, "Tourism and Social Change among the Dogon," *African Arts*, XXI, 4 (1988) : 69.

22 Amali, *An Ancient Nigerian Drama*, 189.

23 Frances Harding, "Actor and Character in African Masquerade Performance," *Theatre Research International,* 21, no. 1, (1996): 51-71.

24 See Amali, *An Ancient Nigerian Drama* ; Drewal, *Yoruba Ritual* (Bloomington: Indiana University Press, 1992); Harding, "Actor and Character in African Masquerade Performance."

25 See for example, Allen Roberts, "Chance Encounters, Ironic Collage" *African Arts,* XXV, 2 (April, 1992); Z. S. Strother "Invention and Reinvention in the Traditional Arts," *African Arts*, XXVIII, no. 2 (Spring, 1995).

26 David Kerr, *African Popular Theatre* (London: Currey, 1995) 113.

27 Kerr, *African Popular Theatre,* 119. See also Efua Sutherland, *The Marriage of Anansewa* (London: Longman, 1975).

28 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 203.

29 Anita Glaze, "Woman Power and Art in a Senufo Village," *African Arts*, VIII (1975).

30 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 215.

31 Victor Turner, *From Ritual to Theatre* (New York: PAJ Publications, 1982) 69.

In Anyope's inquest, the final statements are:

AoOgwuce: Let there be no trouble.

Omiko: Let there be no trouble.

An Elder's voice: Many thanks to you children of Oko.

He begins to ululate.[70]

Amali has transferred the voice of final comment to that of the two women, retaining the sense of an antiphonal response between the leading actors in the inquest and representatives of society and this scene brings a formal balance to the play as a whole of which the inquest forms the major part. It also enables the reader/spectator to recontextualise the inquest of Odegwudegwu within the society, and thus to find its relevance for today.

In creating his original play, Amali found no need for the Aristotelian model. The inquest form, already existing in Idoma society and still used today, provides the model for a dialogue drama which retells the legend of Odegwudegwu and why women are no longer buried alive for seeing the ancestors.

NOTES

1 S. O. O. Amali is a graduate in Theatre Arts and was Acting Vice-Chancellor of University of Jos. Along with the transcripts of the inquests of Enonce Aako and Anyopa Akata, the play, "Odegwudegwu" is published as *An Ancient Nigerian Drama* (Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 1985).

2 Dan S. Izevbaye, "J. P. Clark-Bekederemo and the Ijo Literary Tradition," *Research in African Literatures* , 25, no.1 (1994): 2.

3 Amali, *An Ancient Nigerian Drama* , 22.

4 Robert Stam, et al., *New Vocabularies in Film Semiotics* (London: Routledge, 1992) 71.

5 Amali, An *Ancient Nigerian Drama* , 237.

6 S.O.O. Amali, Onugbo *mlOko* (Ibadan: University of Ibadan, Institute of African Studies, 1972).

7 Michael Etherton, *The Development of African Drama* (London:

condemned forever to die in childbirth.

The final scene moves away from the formality of the inquest and we return to the two gossips, Ema and Anya. They have been selling their produce at the market and are on their way home. Ema observes that it is already twenty one days "since they cleansed Odegwudegwu of the taboo." Anya is contemplative and comments that the events of that time will remain as history forever and says "She (Odegwudegwu) has truly changed this sociey."[67] Ema is unimpressed:

Ema:

> But she is hardhearted
> Take for example
> Her three children
> Who did not come to her burial,
> She has cursed them forever.
> She could not forgive them.

Anya:

> That's how we human beings are.
> The Ancestors saved her, but
> So you see she could not even forgive her own children?
> We human beings cannot be fully understood.
> Let's go home.
> May the Ancestors teach us forgiveness.[68]

As a dramaturgical device, the women's comments parallel the "choral" voice of the Greek plays with which Amali is familiar and which articulates a moral stance. This could be considered as derivative were it not for the fact that one can unequivocally point to its presence in the inquests of Enonce and Anyope which Amali documents. In each case, the inquest concludes with a moral statement from the leader. In Enonce's inquest, the final statement is:

> Enonce died in the land of human beings.
> And lives in the land of the Spirits of the dead.
> We who are Idoma, this is our world.[69]

Eje: Carries in him wickedness and badness, for his fellow man.

Omioko: Carries in him wickedness and badness, for his fellow man.

Eje: It is the one that is courageous that does good for his fellow man.

Omioko: It is the one that is courageous that does good for his fellow man.

Eje: That as from today onward.

Omioko: That as from today onward.

Eje: We mankind must not bury any person alive any more.

Omioko: We mankind must not bury any person alive any more.[65]

The Council goes on to commute her punishment from being buried alive to a heavy fine in livestock (cow, two goats, two hens and goods (peppers, brass money rods, cloth) and to prescribe that her children should proceed "onto the bridge"—the scene of the original transgression—with all these items and to bring their mother there too "So that the Ancestors may give a new life to your mother."[66] After final prayers and salutations, Eje, the Leader of the Council is left alone to say "Its the law," reminding us that this is humanity struggling to make sense of new ways, new values and to validate them as manifestations of the wishes of the Ancestors, not as personally motivated actions.

Scene 8 presents a complete contrast to this solemn scene. Odegwudegwu, amid much dancing and celebration, is rewarding her five sons who spoke in her defense. After blessing them, she turns to her other three sons who did not, and curses them: Okwuleje, the ground squirrel who is condemned forever to live and die on the road; Ogwugwu, the Owl who is condemned forever to father "ugly children" and Owailo, the marsh-lizard whose children are

This is the first moment of the breaking of one of the taboos of the inquest procedures, for no child should attend the inquest of his or her parent. But worse is still to come! Uloko announces that if his mother is to be buried then he will be buried with her; then the next son, Owuuna, appears

"raging with tears in his eyes, grips his mother and begins to speak" and announces that he too will go into the grave with his mother, for although "the *owuuna-bird is the harbinger of death*,"[62] and it is his task to announce death, he cannot announce the death of his own mother. He is followed by three more brothers all of whom announce their intention to be buried alive with their mother because as the last, Anyaka, says:

Anyaka: We hold peace.
Our mother holds peace.
Our mother did not see the nakedness of the
Ancestors
By force.
If Odegwudegwu my mother
Must go into the grave,
Mankind you hear it for me,
I must follow her to deathland.[63]

As we saw earlier, these interventions cause uproar in the crowd. The elders then reiterate that it is the "laws of the Ancestors" that they enforce and guard. They acknowledge that the children have appeared at the place where they are not supposed to appear; that they never bury a crowd ; that they never bury children with their mother: "It's forbidden."[64] They decide then to consult overnight and give instructions that Odegwudegwu should be kept guarded overnight and that the session will resume on the following afternoon.

Scene 7 is the scene when the final verdict is given. Eje announces that throughout the night they have prayed, divined and consulted till dawn. Finally the Ancestors gave their answer:

Eje: That everyone of us mankind,

Omiko: That everyone of us mankind,

Egwa and Ona appear. Egwa leads Odegwudegwu and Ona takes the rear position. Egwa holds the white rope which is tied to Odegwudegwu's waist. They go round the grave once singing.

...

They go round a second time and then stop.

Eje: Odegwudegwu

Omioko: Odegwudegwu

Eje: When you go round the grave the third time,
Let your feet slip into the grave.
The grave that's there, round and deep,
On your left,
Let it become your home forever.

Omioko: Let the grave be your home forever.

They begin to sing and begin the last journey Odegwudegwu stops in the middle of the song, weeping and then begins to address the council,

Mankind, I saw the nakedness of the Ancestors
Father, I saw the nakedness of the Ancestors
Mother, I saw the nakedness of the Ancestors.
Father I am going
For the Ancestors and for mankind.
Father! Father![60]

The dreadful solemnity of this moment as Odegwudegwu faces the ultimate punishment for her inadvertent transgression, is resoundingly interrupted by the words of her son, Uloko:

Just as she is going to enter the grave, Uloko, her son, appears suddenly and embraces her. Surprise grips the scene. Uloko, raging and with tears in his eyes, begins to speak:[61]

decision that she is guilty, Odegwudegwu is led by Ada into the arena to hear the verdict.

Ada is an extremely old man.
He walks with a walking stick leading Odegwudegwu.
Odegwudegwu follows him behind wearing a piece of black white and red wrapper which reaches her chest.
Her face is blindfolded with a piece of black cloth.
A long white rope is tied to her waist.
Ada leads her by the rope.
As Ada is bringing her into the centre,
All the eyes of the crowd are turned to her.
As they draw near to the centre, a man poises himself
And starts to talk angrily to her

The Man: The woman who daringly sees the Ancestors
Death is what she seeks.
Odegwudegwu, you are caught.
You ought to have known better than this.
Yours is finished. You are already dead.

He wants to slap Odegwudegwu but he is restrained.[59]

The second attempt to assault Odegwudegwu personally comes at a later critical moment in the play when she has been condemned to die and is being led to the grave. After Ipu's farewell, the mat covering the mouth of the grave is removed and a final instruction is given to untie the blindfold covering Odegwudegwu's eyes "so that she may see the world for the last time." This is done, she "looks around" and then it is retied. Two other characters are then called to come and perform the final rites:

Eje: Egwa, Ona
You come and perform the ceremony for the child,
Come and take the child away.

Egwa and Ona are specially dressed up for the ceremony.

Omioko: Egwa, Ona, You come and perform the ceremony for the child.

The next person to be called is Ipu who represents Odegwudegwu's husband's people. He begins his farewell address to Odegwudegwu angrily, chastising her for bringing disgrace to the family home, but as he talks, pity moves him, his attitude softens and by the end, when he tries to say farewell, his heart has "melted."[55]

In each instance, the representative has fulfilled his ritual role of speaking formally to the condemned woman on behalf of the polity that he represents, but has been unable to suppress his personal feelings for as Armstrong notes in the performance of a real inquest:

> ... the formal nature of the procedure...must not blind the reader to the fact that the funeral, of which the inquest is a part, is deeply felt.[56]

In the characterisation of each of the representatives of the lineages during the inquest scenes, Amali has enabled us to see the man behind the office: Uji, hesitant, overwhelmed, indecisive; Olofu, struggling to be formal, breaking down in tears, his kind heart torn by the inevitability of the outcome; Ipu, hostile, angry, resentful, yet finally succumbing to the tragedy of the circumstances.

Of the characters who are not directly involved in the inquest, the two neighbours, Ema and Anya are initially hostile:

> Anya: Odegwudegwu really has a bold heart.
> So she deliberately on her own went to see the Ancestors.
> Ema: ...
> She wants to bring trouble into the homes.[57]

In the course of their conversation however, compassion steals into them and both end up sympathising with her:

> Ema: Sympathy for her,
> has gripped me.
> It's a pitiful thing.[58]

Nor are the two women the only characters who are represented as being hostile. As I have suggested above, one of the most dramatic interventions occurs at two points when "a man" tries to inflict punishment on Odegwudegwu. In the first instance, following the

In any inquest, it is the deceased's patrilineage that is first addressed and in "Odegwudegwu," following this pattern, it is Uji, the speaker for Odegwudegwu's father's people, who is invited to be the first to take his formal farewell of her:

Uji: Child, farewell
Child, farewell
Farewell.
But what, what can I...[53]

The last line betrays the personal grief hidden in the formal structure, Uncertainty, desire to say more and perhaps even to do something is implied. Nevertheless, he goes and sits down. Olofu, the man who is representing the head of the matrilineage, is then called:

Eje : You are the mother of the child...
You know the rite,
Come and say farewell to this child here

Olofu comes forward to Odegwdegwu and he
puts her on his lap, and begins to speak:

Olofu: the laws of the Ancestors.
The laws of the universe.
Killed yesterday
Killed today
so that the land may be peaceful,
So that the world may be peaceful.
Who am I to argue?
...
I can't talk.
Touch my body for the last time
How is a mother to say farewell to her child?
They say you must be buried.

He begins to cry, and they separate them.

Farewell. I am in pain, child.

He leaves the centre of the arena.[54]

Death does not take her away.
The Ancestors do not take her away.

She begins to cry

Odegwudegwu: A woman it is that I am

...

I hold only peace.
Ancestors don't kill my child
You own the universe

In a flash she sees the Ancestors naked in a brief light. The calabash bowl drops from her head. She collapses, then a perfect darkness. A single Ancestral voice is heard thrice:

Ancestor: My child,
Its fire, light![51]

The play continues to use a naturalistic style up until Scene 6 when the inquest is about to begin. The formal greetings herald the beginning of a new form of dialogue. The Omioko makes the first formal announcement:

Omioko:

Hééé
Idoma, Otukpo,
People of the world, silence now!
The Father of the Ancestors and Kin of the Land
Is going to speak now

Eje:

Tell the dancers to stop now.
Tell the Council, the spectators
To be quiet now.

Omioko:

The Council and the spectators
be quiet now.

The dance stops [52]

The poignancy of this interaction is difficult to overstate. Odegwudegwu is presented as the epitome of motherhood: her concern for her grandchildren outweighing her concern for herself as she hurries in the dark across the river. She hears the words of the Old Man as he refers to the presence of the Ancestors on the previous evening. Is this a warning? Is he gently hinting at the possibility of a dangerous encounter with the Ancestors? Is the reader, director or actor to interpret this as meaning that she understands the danger? Is it a warning? If so, what is the meaning of Odegwudegwu's decision to ignore it? Should women listen to men? Heed their warnings? Odegwudegwu puts concern for the sick child before her own safety, only acknowledging that if she could, she would have avoided making the journey. Does this mean then that she understands the danger? Her final words are those of concern for Old Man, not for herself:

> Should I call you Ogo
> To come and carry you inside?[50]

The playwright deepens the contrast between the character as a "good woman" on a mercy mission in Scene 1 and her sudden horror in Scene 2 as she sees the Ancestors and immediately realises the implications:

> *She is going on the road singing*
>
> Odegwudegwu; My child!
> I am coming!
> ...
>
> *As she approaches the bridge over the stream, she hears loud chanting of the Ancestors on the bridge. She stops, still. She begins to go forward again. She stops. She begins to move. She stops.*
> *The chant of the Ancestors slowly comes to an end. Odegwudegwu stands still at one spot with the calabash bowl on her head. Fear grips her. She starts to pray:*
>
> Odegwudegwu: Woman, mother it is that I am.
> Ancestors, its peace that I carry with me.
> When the mother cries for her child,

and was compelled to use his own laughing eyes as a naturalistic feature to subvert the putative ferocity of his character. Other characters in the range of Idoma performance lend themselves to naturalistic acting such as the cross-gender dressing of the young men who add fun to many ceremonial performances. In their performances, there is no attempt to be taken seriously as women, but rather to parody what is seen as typical female behaviour—a mincing walk, handbag hooked gingerly over the arm and a propensity to curtsey at every opportunity. This is naturalistic, but comedic, acting—an exaggeration of normal behaviour without any symbolic significance inherent in the movements and gestures.

In "Odegwudegwu," the playwright opens with a naturalistic dramatic prose and scenario that sets up a sense of homeliness and comfort. Having established in the dialogue between the Old Man and Odegwudegwu that she is setting out on a mission that is not only legitimate (taking medicine to her grandchildren) but admirable, Amali inserts into the dialogue a faint note of warning:

> Odegwudegwu: Old Man
> Let me take the gruel to the children,
> On the other side of the stream.
>
> Old Man: Yesterday night,
> The Ancestors feasted on the road,
> On the surface of the stream
> And at the banks of the stream. You are,
> The One-who-holds-food and shares it,
> Among mankind, the Gods and the Ancestors.
>
> Odegwudegwu: I carry medicine with me also.
> That I may give it my grandchild,
> Who is ill.
> If the trip could be stopped,
> I would have stopped it,
> For it is also getting really dark.
> The force of motherhood does not permit me to sit still.
> I am going.
> I may not return home tonight.[49]

Eje's statement after the resolution of the crisis when he says that the Ancestors said "It is the one who is courageous that does good for his fellow man,"[46] and perhaps too, this is the meaning of Anya's acknowledgment that Odegwudegwu "has truly changed this society."[47]

There are two distinct acting styles suggested by the text: "naturalistic" acting, by which I mean a style of acting which purports to reproduce faithfully "normal" everyday behaviour; and a formal style such as is found in the different performing conventions of masquerades or storytelling. Of course no acting can be entirely "natural" since the awareness of performing imposes on the simplest gesture and movement the force of artifice. Nevertheless, if one accepts a basic premise of re-presenting the self as another as a working definition of "acting," then a distinction can be made between those forms of re-presentation which seek to reproduce as faithfully as possible—imitatively—ordinary actions, and those forms which choose to operate through movement and image which themselves represent rather than imitate, familiar actions.

Oga S. Abah has noted the formal opening style of the storytelling *genre*: "Ocham ta kpa, kpa, kpa..." (my ocha began to journey forth) reflecting the search for "character and themes" before the teller can begin his tale and at the same time, the persistent repetition of the work "kpa" implies the vastness of the space that can be searched for a tale. Many of the features such as the preference for a formal language, the shared responsibility of the performer and audience for a successful rendition which Abah names as essential to the *ocha* performances are to be found in inquest form:

> The performer is helped to a more meaningful performance where he has the assistance of the audience. Sometimes the interpretation of a performance will change due to an intervention.[48]

Of course these features of intervention are shared with many societies. Idoma society has many forms of masked performance such as *akarakpa* and the *ikyahoho* which favour a formal style of acting rather than a naturalistic one. Sometimes however, there is an informal merging of styles as with the masked character whose eye-holes in his mask were damaged. As this inadvertently revealed his own eyes, he was not able to maintain a stylised pose all the time

gift-giving and then finally the last rites, which open the way into the spirit world for the dead, can begin.

Enonce's inquest was not exceptional and Amali notes that these elements were found in nine other adult inquests which he researched and "constituted some of the essential permanent and regular features of the inquest performance."[42]

(2) *The play*

The main difference between the inquest for Odegwudegwu and that of any other, is that whilst other inquests are held for those who have died a physical death, this is an inquest for a woman who has died a "spiritual death"[43]:

> ... Odegwdegwu's inquest is also performed to mark the death of the ancestors, the Society [of Idoma], and Odegwudegwu herself. [It] is different...because Odegwudegwu confesses openly before the inquest is held that she is the cause of the death of the Ancestors, the Society and herself, because she has seen the nakedness of the Ancestral Spirit Masks.[44]

When Odegwudegwu sights the Ancestors, within Idoma belief, she portends the death of the Ancestors themselves and the death of Idoma society.

Amali does not attempt to bring along an audience as part of the play, but he does use two distinct "units" of response corresponding to different sectors of society. In the opening scene, he writes in a character, Old Man, an emblematic figure who articulates the opinion of the establishment and utters seemingly cautionary words which Odegwudegwu cannot heed. If she had, of course, there would be no play and no legend, though there might still have been change. After the initial "breach,"[45] two other characters are introduced who are much less stately than Old Man and much more "naturalistic" in their personalities—Ema and Anya—though in their own way, they too are "emblematic." These two women represent the popular voice of the day, discussing and judging, changing opinions from one sentence to the next. They are uncertain of the consequences on their own lives of Odegwudegwu's action and for this reason are resentful of her. Perhaps too, they are fearful of change, yet they must stand to benefit from it. Perhaps the narrowness of this point of view is indicted in

"become the vehicles through which the spiritual forces expressed themselves." Amali comments that at this juncture, it seems "improper... to use the term 'imitation' alone to describe their actions because the performers were transformed into the very forces, the laws, the morals they enunciated."[39]

There was yet another set of performers who play a role that is peripheral locationally to the successful outcome of the inquest. This is a masquerade called Owuneku whose task is to chase the spectators and whip them with the stick which he carries in his hand.[40] As Amali notes, he would warn the spectators that he was about to charge by uttering "ferocious sounds," and although he was fierce and to be struck by him was painful, even so, "young members of the audience teased him."[41] His performance too was an expression of belief in the power for the spiritual forces to completely possess him and for him to become one with them. In spite of the pain, no retribution for his blows could follow, because as a spirit he is superior to all humans. His acts therefore serve to reduce all persons to an equal level, though as if by happenstance, he rarely struck an elder. His main function was to keep the spectators awake and attentive by a mixture of entertainment and fear and at the same time to honour the ancestors by his presence. Like the singing and dancing of the women relatives, however, the masquerade performance took place in an outer compound and did not enter the inner area where the inquest was being held.

Still dealing with the performance of an actual inquest, Amali lists the performative features: the opening call for silence by the Omioko which precedes the main speeches; the "antiphonal repetition" of the speeches by the Omioko by which people could hear speeches twice and the participants their own speech; setting a "rhythm and tempo" of speech faster than those of everyday speech; the imposition of brevity on the speakers' words and the creation of a slight pause between the words of the speaker and those of the Omioko. A series of formal salutations using titles, offices and names follow and these add dignity and formality to the event. There is then an established pattern of an opening question, a response and the offering and acceptance of drinks followed by further questioning. Other parties are asked for their opinions and a verdict is given. This is a lengthy procedure which has several elements to it: an expression of sympathy to the bereaved family, delivery of the verdict, the examination and approval of the burial cloth, the ceremony of

> These spokesmen are addressed by the names of these senior elders, who in fact are absent, being too sacred for so public a show.[35]

Each of the groups address each other as if they were individuals, so we hear for example, an old man addressed as "mother" because he is representing the head of the deceased's mother's sublineage.

Armstrong describes the inquest of a local man, Ejodini, and comments that at his inquest, on November 29, 1952, there were over 1500 people present. In the account given by Amali of an inquest, there were some 400 people present. Amali names the main characters at the inquest representing the lineages involved as well as the most senior elder who heads the inquest. He next describes the function of the Omioko, or "herald" who plays a major role at any inquest.[36] The Omioko does not represent any one lineage or person but performs his function as a general servant of the participants at the inquest. His function was to be the one who "received the speech of each speaker and transmitted it loudly to the whole gathering antiphonally."[37]

At some inquests there are other performers who play an emblematic rather than symbolic or directly functional roles such as the character at Enonce's inquest whom Amali refers to as "Enonce's Impersonator":

> A person garbed in the same manner in which Enonce usually dressed prior to his death, sat down among the participants. He wore the same gas mask Enonce wore in life and carried the same bell Enonce had carried as a village clown. Through out the performance he sat silent. His muteness made the participants and the spectators ponder on the late Enonce's character as a clown. The impersonation of Enonce meant that although he was no longer physically present, his relics and his soul still lived on.[38]

Turning to the representatives of the lineages, Amali describes these principal speakers as men "trained in the art of performing the inquests...They were actor-creators." These men felt that they wanted to do more than just "regurgitate and reproduce" and that at "peak moments," they felt that they had united with spiritual forces and had

Odegwudegwu, pretend magical "sons," a pretend "trial" with a historically truthful, verifiable, verdict. The verdict however is *recounted* in the play, not *brought about* by the play. Both the play and the legend tells us that the verdict was brought about by an inquest inquiry held by the elders many generations ago. To this extent—and it is a very great extent—the play is not "efficacious" (to use the term of Richard Schechner) but entertaining. In this relationship, between the enacted text and the audience, there is theoretically at least, a recognition that all the characters speaking are *impersonations* of known legendary figures. In the original relationships in recounting of the legend and masquerade, the sense of participating in *reality* was paramount—i.e. *real* history was being told, "real" spirits were being encountered in the performance of the masquerade; *real* decisions affecting the status of individuals in the community were being made in relation to perceived real experiences of responsibility, culpability, malice in the ritual of the inquest.

Theatrical and Dramatic Conventions

(1) *The inquest*

In his article "A West African Inquest,"[33] Robert Armstrong writes that he intends to give a record of what is said at the inquest in the "form of a play," as "this does no violence whatsoever to the nature of the inquest which is a ritual drama in which the principal actors are the corporate groups concerned in the case."[34] This early reference to the theatrical form of the inquest performance is borne out in his account and in those of Amali many years later. There is a central acting arena, (the "play"-ground of Amali's description); an auditorium where spectators can relax between scenes (the compound in Amali's terminology); central and supporting characters as well as a narrative with tension and a plot with rupture, climax and resolution. There is wide range of acting styles each appropriate to different groups or sections of the audience and at different times in the proceedings.

The patrilineal lineage and sublineage groups sit in separate groups around a large open council ground and carry on the debate principally through the appointed representatives of their most senior elders.

As it is the sighting of the masquerade by an uninitiated woman that sets off the drama, it is perhaps necessary first to consider the perception of the masked figure within some of those societies for whom it is a significant spiritual figure. Masquerade refers both to the individual masked figure and to the whole complex of performance that includes one or more masquerades. The masquerade is an outstanding examples of performances where several features of "acting"—disguise, dialogue, context, emotion—all operate simultaneously to effect a presence which appears not to be the performer's self and where concealment, role, physical skills and the implicit or explicit narrative combine to convince the spectator of the presence of an "other"—spirit, god or ancestor—in their midst.

The range of attitudes to the appearance in society of the masked figure varies from one society to another and from one individual or section of the community to another. There is a public and private attitude, an orthodox and unorthodox approach; there is a deliberate concealment of the human carrier; there is genuine uncertainty about the identity of the masked figure; and there is deliberate revelation of its identity to specific audiences or groups; there is also genuine belief in its spiritual identity, whether *or not* the presence of a human performer or carrier is also acknowledged.

Amali addresses the central issue of the dual identity of the masked figure in Idoma society:

> The masker was known by the society, but during the performance his human and personal identity was totally lost to the spirit that he represented. He became the spirit himself. The Onwinekwu masquerade may be said to embody the following entities:
> (1) the spirit represented, (2) the human being who wore the mask, and (3) the mask itself which is made of cloth. The mask also symbolised the spirit.[32]

If then, Amali has not introduced new elements in form, style or content, where is the new work diverging from existing works? It has to be in the recontextualisation of the sometimes disparate (masquerade-inquest) sometimes linked (masquerade-legend; legend-inquest) shift from that which is perceived by the audience as "real"—masquerades, legend as historical truth—to that which is a fictional construct—with pretend "elders," a pretend "victim" in

For most performances in Africa which are associated with the exposition of the sacred, even the general constitution of the audience is regulated—sometimes no women or children, sometimes only the initiated. These refinements in audience participation mark not only a distinction between private (or secret) and public performances, but also reinforce the perception of the performance as the ultimate display of power. In the case of the Idoma inquest, no children of the dead person are allowed to attend. In the play, it is the disruption of the proceedings firstly by the *presence* of Odegwudegwu's children at her trial and secondly by their unprecedented intervention in the proceedings that brings about the chaos that is followed by social change and a return to an altered equilibrium—what Turner has called "reintegration."[31]

Exclusion from performance and a prohibition on participation for any of several reasons is as widespread, then, among local forms of performance as is participation.

Kerr states that the proscenium arch and the gulf it putatively engendered is at the root of the change between newly created forms of performance and those which have been long-established. The *presentational* form of performance however, whereby specialist performers are separated from, and address an audience at a distance determined by convention and with interventions strictly regulated in form (antiphonal responses, repetitions, ululations etc.) and timing, is as familiar to African audiences as to any other. The change comes about when a performance is not essential to the well-being of a society, or to put it more strongly, when the survival of the group no longer depends on the proper performance of rituals and when the group no longer depends on a shared experience. Seeing contemporary performance, whether in halls, village squares, street corners or theatres is an option, not a requirement, of life for most people today. Previously, participation in the festivities which included the masquerade was imperative to sustain group cohesion and survival. Communal physical, personal, participation in dancing and singing as well as by supporting other specialist performers affirmed belief in a way of life. Amali's play is important in that it demonstrates the existence of a regulated, dialogue drama as an indigenous form which, without any major modification, can comfortably take on transposition—to use Etherton's category and apply it to indigenous forms, not only imported forms—to a secular context without losing any of its dramatic or aesthetic potency.

"*but is restrained.*"[28] Sometimes the presence of some persons as spectators had considerable spiritual and social significance even when they did not play an ostentatious or openly participatory role:

> A telescopic vision that understandably focuses on the visual excitement of masquerades in a Senufo funeral ritual is apt to miss the elder women standing unobtrusively at the periphery of the ritual arena; yet it is the very presence of these Sandogo leaders that both validates and adds power to the ritual itself.[29]

Amali's and Armstrong's analysis of the inquest shows the very clear lines drawn between who could—and must—and those who could not, participate in the performance of the inquest debate which followed a death. Within the legend, Uloko's presence at his mother's inquest is unprecedented. Equally unprecedented is his intervention, when he proclaims that he will go into the grave with his mother. The crowd and the elders are shocked. Interventions were structured, formal, limited and muted in tone. Amali's play as a reconstruction of an inquest reinforces this point specifically by constructing a second incident whereby a second man in response to these unscheduled interventions, attempts to intervene informally and directly this time by trying to hasten the burial of Odegwudegwu through pushing her unceremoniously into the open grave. This is not tolerated as the reaction of the elders clearly shows:

> *A man gets up suddenly with anger and is about to push Oegwudegwu into the grave by force.*
> *To the man.*
>
> Eje: Stop!
>
> Omioko: Stop!
>
> Eje: Come and sit down
>
> Omioko Come and sit down.
>
> *The man resumes his seat.*[30]

fictionalising moved from the recounting of the legend as a story to a dialogue drama, derived from an existing form. Does this create the conditions for a performance which is closer to the *imitation of an action* (Aristotle) then to "*action*"?

There are two key elements in the resolution of the debate: what are those features in the original which can be seen to be "action"? what are those which can be seen to be imitative of action?

David Kerr has condensed a prevalent attitude to theatrical performance in his book *African Popular Theatre* when he asserts that:

> Where most pre-colonial indigenous theatre forms allowed intimate contact between performers and audience, the proscenium arch stage created a gulf between them.[26]

The assumption of "intimate contact" between performers and audience often refers more precisely to "intimate familiarity" with the genre, for time and again we can read of the lengths to which performers go so that an audience will *not* have any kind of "intimate contact" with them. Amali's play is about a form of contact no more "intimate" than *sighting* the masquerades. Nor, as we shall see below, is the Idoma situation an exception but it forms a point on a continuum of penalties of death and exile for such "intimate contact" as innocent performer error in revealing the presence of the performer to the audience.

The audience at a "proscenium arch" or literary theatre can be compared more closely with those at such specialist activities as the recitations of genealogies or the praise poetry of kings, where listening, enjoying and applauding appropriately was in order rather than to the community revelry of many festivals, urban street theatre or with the interactive audience repartee at the satirical, demotic theatre largely located in the contemporary urban peripheries.

The problems encountered in trying to imitate the intense relationship between the audience and the performers of community theatre is illustrated in Kerr's commentaries on Sutherland's "contrived" participation in *Anansewa*.[27] Audience participation was not a free-for-all-at any or all points in the performance, but was gradated according to status. Amali inserts an incident in which a man tries to "slap" Odegwudegwu just as she approaches the inquest arena,

this instance their mother; the absence of young women—daughters—in such a potentially powerful relationship; the mother's lack of resources of supernatural, physical or social power to back up her assertion of innocence ("real" within the play) to be able to do anything other than assert her innocence; the power and intransigence of the elders in deciding her fate in spite of their understanding and support for the reasons for her evening journey when she encountered the fateful masks. Only the intervention of socially powerful—and supernatural—young men, can avert death. Thus the play, whilst seemingly focused on the mother as the central character, is actually predicated, not on the inaction of the mother and the reasons for it, but on the actions of the sons and the reasons for their actions. In this respect, it is not the story of how a woman changed society but of how young men, through the expression of protection—defense—of a woman, and through aggression inherent in a threat to defy traditional practices, change society. It is an example of how women cause men to act the way they do within a narrative form; it is not an example of women's behaviour. Women are the cause, not the focus, of action in narrative.

In their original contexts each of the four performative forms—the inquest form, the verbal play, the legend and the masquerade are each *affective* forms of performance in the sense that the performance of each, separately, directly affects the lives of, and to a greater or lesser degree, contributes meaning to, the lives of people in Idomaland, both historically and in the present. It is at this conjunction of these affective forms with a new and, in some senses secondary, form, that a significant shift takes place in the relationship of the performance to the society. The playwright transcribes them from a *participational* form into a *presentational* form. If the play were to be performed in an Idoma community, it would be unlikely to have a direct effect on their lives. Thus the new meaning, of which writing this article forms a part, in effect chronicles the old forms and engenders a new, secular significance from them, lying both inside and outside Idoma society. Paralleling developments from existing forms and new influences, in other media, the new form—the play—is derived from newly amalgamated and reworked established practices which have been subjected to individual imaginative insight and ability according to criteria which are already extant in the society.[25] Amali addressed a new context, with old forms and content and with an imaginative introduction of peripheral characters. The site of

Contextualising the Play

The play "Odegwudegwu" is rare—possibly unique—in that it offers a playtext, not as an alien, imported form, but as a continuation of an existing, orally transmitted form which already has all the characteristics and features usually used to define the putatively non-African form of the playtext: dialogue, characterisation, plot, tension. It takes place within one location, and if not in Aristotle's single turn of the sun, certainly within a single, composite span of time:

Begin to brew the beer.
And have it ready on the seventh day
The seventh day, the day for
The burial of Odegwudegwu![22]

What is important here is to emphasise that these are indigenous characteristics which *happen* to parallel the features which Aristotle names as significant to the formation of a tragic drama.

Elsewhere I have explored the nature of the acting and performing experience for the masked performer in relation to audience belief and suggested that formally and publicly, whatever the degree of belief for the individual, the audience re-acts to the appearance of a masked figure in such a way that it confirms the constitutionally-held belief that the masked figure *is* a spirit or returned ancestor.[23] Privately, individual men and women may know fully that it is a human being inside the mask and costume. This knowledge need not affect either the reality of the power of the masked figure or its emotional impact—fear and awe—on people, believers and non-believers alike. There is evidence that knowing or not knowing the identity of the masked figure, believing or not believing the masked figure to "*be*" an ancestor, makes no difference to its immediate physical impact on the onlooker, and only one of degree to its emotional effect.[24] Within the legend of Odegwudegwu, the real threat of real death is the outcome of spiritually-based belief. In the play, the "real" impact is limited to the reiteration of the social and political effects such as the reinforcement of the prohibition on women seeing the most sacred masks even although the penalty for transgressions may be less severe than burial alive; the reiteration of the active power of young men—sons—to affect the lives of others, in

It is in part against this controversial background of the word-based play as imported, "alien"[19] that S. O. O. Amali's re-use of an existing form of dialogue drama which, in its original context, is both ritual (performance as efficacious action in Schechner's terminology) and drama (performance as entertainment in Schechner's distinction) is a dramatic antidote to the prevailing wisdom. Because Amali's play is not a ritual action in that it is not designed to bring about results of a spiritual nature, nor yet of a social sort, it can confidently be considered as a secular dramatic performance taking as its form the ritual inquest. The several forms of (extant) Idoma performance contained within the play, provide a palimpsest of each aspect or section from its original context and, welding them into a single whole, relocates them aesthetically and intellectually in another sphere of accessibility. The originals are left securely in place, untouched, unaltered and ready for use in their original contexts at any time just as before. In other words, there is no intellectual or spiritual damage done to the original, no irrevocable removal of a sacred act to the realm of the secular. This is not dissimilar to many re-uses of other performances, differently expressed, which seek to retain an already existing form of performance and also to introduce new uses of it—for example for tourists—without violating the original. As Paul J. Lane has observed in contesting Imperato's[20] "Disappearing World" approach to Dogon performance:

> ...now that young men are in a position, through engagement in tourist-related activities, to control the content of specific representations of Dogon culture, they are also in a position to give new meanings to those representations.[21]

On the evidence of the Idoma inquest, both as ritual inquiry with the potential to ascribe "real" blame and real punishment, and as Amali's play, "Odewudegwu," with the potential to entertain, enthrall and engage an audience in debate and illusion, the Aristotelian criteria appear to have been well in place in African performance for a long time without any reference to Aristotle.

has lost its potency."[14] This contention clearly aligns the expressive forms of a belief system with ritual and those of drama with fiction or "entertainment." The former implies that a relationship exists between the performative act and supernatural powers such that a response of retribution or blessings can be anticipated for their successful completion. The latter, drama, is ultimately no more than a commentary on life. The sense of a process of change between the form as "ritual" and the form as "theatre" or "drama" implicit in the use of the verbs "can be transformed," "becomes," "has lost," contradicts the very point that Enekwe makes throughout his seminal essay: namely that "ritual" (as he defines it) *is* drama, *is* theatre. The need to *process* existing forms so as to turn them into something else denies their present form as "drama" or "theatre."

I therefore see Echeruo and Enekwe not as spokespersons for opposing points of view but as both articulating the centrality of performance in its many guises, but acknowledging that some performances are self-referential in recognising their artifice, whilst others require to conceal the artifice in order to maintain the belief system underpinning the social order and the systems of power that go along with it.

I want to consider briefly the narrative and word within performance. Enekwe observes in reference to the Ekine performance, that "because it lacks linear structure and has little linguistic content"[15] it is not considered as "drama" and asserts that the primacy which is given to the "word" in Euro-American drama deriving from the Greek model, is superseded in African drama by primacy in "dance, mime and music."[16] Yet other writers have considered that:

> the representations may be material; pictographic; ... and gestural, as represented in the *ngbe* body language play, Egbe[17]

In this, there is no presumption of difference in the *quality* of the intellectual discourse carried on through the body rather than the word. Horton states for example, that in the masquerade, the words are no more than a "bare, crude outline of meaning, and it is left to the language of the dance to fill in the detail which makes the masquerade rich and satisfying to the audience."[18] Horton and Enekwe assert the body as a vehicle of intellectual discourse just as refined and nuanced as the word.

> The argument is therefore that the idea of "dry theatre" that is drama of unrelieved dialogue and stage movement has been adopted from the Euro-American literary stage practice.[8]

Obeiechina too, appears to disdain the literate drama, describing it as "the mere mouse-tongue platform called the modern stage."[9] It is however in Ossie Enekwe's claim to basic differences that the most sweeping comments are to be found:

> ... the European theatrical tradition... is psychological, peripheral, a metaphysical and intellectual, against the traditional African one that... is religious, integral, metaphysical and sensuous. The object of theatre is not the discovery and reinterpretation of meaning. Theatre is first and foremost an experience.[10]

This contrasts with Amali's comment that the inquest itself "consisted almost entirely of speeches as opposed to songs or dances."[11] Famously, M. J. C. Echeruo and Ossie Enekwe aroused passionate commitment from supporters when they debated whether or not, the present forms of performance within African societies, constituted drama or, alternatively, were, ritual. M. J. C. Echeruo stated that "ritual is, and always has been a dead end...The Igbo should do what the Greeks did: expand ritual into life and give that life a secular base."[12] Ogunbiyi suggests that the central issue is content versus context,[13] but whilst this is important, it is the nature of fiction and belief as means whereby human beings attempt to articulate their relationship with the world and their lives which I consider to be the central issue. Belief is, briefly, perceived as a system to be taken seriously by believers and non-believers alike because it forms and informs the structures by which people live their lives. Fiction on the other hand is perceived as a technique for formulating relationships and experiences within a non-real (but not un-real) context. The nature of the "real" within a system of belief and the notion of the "real" within performance will be considered later.

Challenging Echeruo, Enekwe contends that the two forms are not in opposition to each other, but that a "ritual can be transformed into theatre and vice versa" and that a "ritual becomes entertainment once it is outside its original context or when the belief that sustains it

"Odegwudegwu" and has also appended the specific recitation (or "chant") of the legend which he used as the basis of the play and which is always made by the Ancestral Masks, the Ocinokwu, whenever they come out to perform at any ceremony, because Odegwudegwu is known as the "Mother of Alekwu,"[5] the mother of masks.

The play "Odegwudewu" has not to my knowledge been performed, although with myself and Oga S. Abah, an Idoma dramatist, lecturer in Theatre and Drama at Ahmadu Bello University, Nigeria, and a close colleague of S. O. O. Amali, performance arts students in the Department of African Languages and Cultures at the School of Oriental and African Studies, University of London have rehearsed sections of it in workshop sessions. His other work is *Onugbo mlOko*[6] an Idoma play performed by the Performing Arts Company of the Benue State Council for Arts and Culture in 1983 & 1984.

Etherton and others have correctly named as "transpositions" the recontextualisation of Greek legends to an African context by playwrights (Soyinka: *Bacchae of Euripedes*; Rotimi: *The Gods are not to Blame*).[7] They have noted amongst other things, the shift from communality to individuality in the ascription of blame, responsibility, motive and choice between the original work and the new one. There are antecedents in African dramaturgy for the use of legend and other existing forms of performance as the basis of a play. Several playwrights have used the content and stylistic features of local performances either as the basis or as significant elements in a play. Utilising the content of an existing indigenous form is as much a transposition from a classic performance as is any from Greek sources.

Amali's play, "Odegwudegwu," successfully uses the original inquest form to provide the means of re-telling the legend of Odegwudegwu and thus recalls and challenges the controversy surrounding the source and presence of the "play" as a form of performance in an African context. Many writers have asserted that the play is an imported form linked inextricably to the *written* word and the implicit concomitant interest of a literate readership. This unavoidably links it to an idea of its contemporaneity and favours a perception of traditional (i.e. non-literate) and modern (i.e. literate). Along with this is the explicit claim that the word-based, dialogic play is not indigenous to most African societies:

attempts to push her into the grave. This incident highlights the essence of drama, and the paradox is inherent in the language and the action is emphasised: ennobling speech for a cruel act. The elders prevent him and restore a measure of calm in the crowd.

In particular, the pacing of the action is regulated and sometimes restrained by the essential, formal feature of repetition in the spoken text. In a production, these elegant, formal lines which several of the characters have, would need to be distinguished and interrelated as a series of movements each governed by a different pace and rhythm. It offers many of the production challenges found in deliberately poetic plays such as those of J. M. Synge and Christopher Fry and Wole Soyinka and which are distinguished from a more robust action-packed drama of Ola Rotimi, Ama Ata Aidoo and Ngugi among others.

Aesthetically, it conjures up very powerful images, and the relationships between the key characters are extremely moving and effective. The narrative is affectingly presented in contrasting styles: the innocence of the opening scenes, the sudden total about-turn after the sighting of the masquerades, the swift condemnation, and the institution of the phases of punishment—imprisonment, isolation, trial, condemnation, death. The ordered and solemn inevitability of each of the consequences is portrayed in scenes whose formal language echoes the grim formality of the proceedings. These scenes of order are followed by those of the confusion and chaos of the sons' interventions as they threaten to break one taboo after another if their mother is buried alive. Then follows the withdrawal of the elders as they delay the fulfillment of their verdict to give them time to reconsider. Their final decision is constrained—we seem to hear a reluctant note in Eje's final statement "It is the law"—and yet, in articulating it, once again, the language and style are generous, rich and powerful as they concede to the demands of the younger men and see their own power over life and death eroded and a new order emerge.

Of course at one level, the play is not only dealing with a human tragedy, but the very survival and history of Idoma society, and to this extent, the inexorable, fable-like trajectory of the narrative pervades the play, but tied as it is, onto a familiar form, the inquest, it transcends and transforms the original.

Amali himself has made a brief synopsis of the various elements which are common to both an inquest and the play

in Idoma society and personal salvation for their mother. The woman emains as powerless as before.

In the play, up to the point of her transgressive act, the dialogue and the style of dramaturgy has been that of a direct, dialogic prose. It is at the point where the practice—still current—of holding an inquest is dramaturgically introduced, that a distinctive verbal stylistic feature is also introduced. The style of interrogation and response within the inquest—and which is used in the play—requires that each significant statement is repeated by an *Omioko* or "herald"[3] to relay the quietly spoken, authoritative words of the elders and others to the assembled crowd. The *Omioko*, repeats, either verbatim, synoptically, or elaborated, each statement made by the elders and the other major players in the internal drama of the inquiry into the transgression. This style of speech-making and of communication—essentially broadcasting—along with the social structure of the gathering of Odegwudegwu's kin, are replications and enactments of present day practices at any substantial inquest inquiry. The woman's transgression, the response of the elders and the presence of her sons and their interventions at the inquest provide the story, *fabula*, and the plot, *suzhet*[4] for the play.

Dramaturgically, "Odegwudegwu" presents several challenges for a stage presentation. The characters of the five magical sons need to bring out their different attributes whilst at the same time ensuring that they cohere as a united force for change. They must be open to change, but not to the extent that we wonder why they do not go further and question why women are not allowed to see the ancestral masks. Our sympathies and our analytical urge must be restricted to a consideration of how to alleviate the punishment of death.

Poetically, the play works. The language is evocative, sonorous, melodic and informative. The play is not a single stylistic trajectory moving from prose to poetic rhetoric. Throughout the text, the coarse sound of self-righteousness in the neighbours' comments interpellates the poetic statements of the elders, reminding the reader or spectator of the awesome responsibility being undertaken. The most powerful scene is when after Odegwudegwu has been "tried" and condemned to death, and she is being given instructions on how to approach her grave—dignified, solemn movements as if she were privileged to be enabled to inexorably fulfill traditional practice, when suddenly, the first intervention by her son takes place and the order becomes chaos. Sensing this, the man in the crowd tries to hasten the burial and

terms and so imaginative and exciting in theatre terms.

The narrative of the play is based on an Idoma legend which explicates the clan structure of the Idoma people of Nigeria, by retelling the account of when a senior woman saw the ancestors whose visible form takes that of a masquerade. This form of ancestral presence is forbidden to be seen by women in any but the most rigidly structured contexts. The play takes as its form in both dramatic structure and verbal play, the inquest inquiry which follows any important death in Idomaland and which ascribes responsibility for the death to one of a number of (usually) close relatives. The narrative of the legend and the narrative of the play are based on an acknowledged relationship of power between women and the sacred masquerades. According to this, women are prohibited from seeing the most sacred masks in most circumstances and certainly in any but a limited number of pre-determined, regulated contexts, which have been defined by the elders of the society over many generations. It remains the case today that if any woman should see the sacred masks—deliberately or unwittingly—in any other circumstances, the penalty is a heavy fine in cash and livestock. Formerly, the penalty for transgression, regardless of the intention of the transgressor, was to be buried alive. The legend and the play describe how the penalty—not the possibility of transgression—was altered. The relationship of power remains in place, unaltered.

According to legend, the custom of live burial was modified when a particular woman, Odegwudegwu, inadvertently caught sight of the sacred masquerades in an unregulated context as she hurried in the approaching dusk to take medicine to her sick grandchildren. For this, her punishment, a disposition inherited and promulgated by the elders, was to be buried alive. The inquiry into her transgression is an inquest because her sighting of the ancestors—the masquerades—is tantamount to the death of Idoma society because of the relationship between them and the living. The ancestors give or withhold their blessings only to the extent that the living abide by their requirements. It is therefore the inquest inquiry into the death of Idoma society that is being held. It is Odegwudegwu who must pay the penalty of her life for transgressing the rules. In the gathering of people who are present at her inquest are representatives of her siblings, her in-laws and her natal family. Unknown to the crowd and to the elders there are also some family members who are not permitted by law to be present: her magical sons. It is their intervention which brings about social change

Challenging Aristotle: The Form of an African Drama

Frances Harding

> ... the structure of tragedy should be complex, not simple, and it should represent actions capable of awakening fear and pity.
>
> Aristotle, *Poetics*

The Literary Perspective

It is not often that one is presented with related material which enables the researcher to follow through a process from social action to expressive action and to be able to trace the points common to them and the points of change within them. One such example is S. O. O. Amali's play "Odegwudegwu"[1] which offers an opportunity for researchers to "seek new answers to old problems."[2] It is written in Idoma (a Kwa-family language) and, in publication, is simultaneously transliterated in English. The Idoma people live in central Nigeria in what is at present called Benue State and this geographical location means that they have many historical, cultural and language connections with the Yoruba, Igbo and Igala peoples.

Most significant of all is the contribution that the play makes to the debate on the dialogue play as a pre-colonial *form*. Amali's play takes no less than four pre-existing forms of performance—content (narrative), style (verbal play), form (inquest inquiry), and context (women's access to the sphere of knowledge about the sacred)—from within Idoma practice and creates from them a single, new, whole, contemporary work. The transition is not to a new *form*, but is a re-working of an already existing content to an already existing *form*. It is the conjunction of the "raw" material—*form* as well as *content*—that renders this work so valuable and original in research

developed a local breed called the Basotho pony. Horses remain important means of transportation in much of Lesotho because of the poor road system and the extreme mountainous nature of the terrain. As a result, nearly every Mosotho household has at least one horse and several donkeys. The lack of roads and poverty both prevent them from making the switch to four- wheel drives.

14. Maukeng is the Sesotho name for the small town Kroonstad in the northern Orange Free State.
15. Margaret Novicki, "The Man and His Music," *Africa Report* September- October 1990: 66.
16. Novicki, 66.
17. Many white South Africans tried to ignore the "African" pop music scene. Albums by local African artists were sold in the "international" section of music shops. When I attended a concert of a number of black pop groups in the town of Maputsoe, Lesotho, in September 1988, four white people were there in the audience (not counting the few whites running the sound system). Our presence was well received by everyone else there as it was unexpected.
18. Novicki, 66.
19. Johnny Clegg and Savuka went on several world tours including the United States. They were well enough known to be the musical guests on the TV program *Saturday Night Live* in 1989. Clegg was the subject of a number of magazine articles in widely read, popular journals like *Time* and *Newsweek*. For example, Michael Lerner's article "Clegg Fuses Pop with Politics" in *Newsweek* 12 September 1988: 72.
20. One of the strange aspects of banning music in South Africa was that the ban was usually meant only for airtime. Banned songs and albums were still available in the music stores. I bought my copy of album *Third World Child* including the banned song "Asimbonanga" in a music store in Johannesburg.
21. Rory O'Connor, "Hello Cruel World," *Mother Jones* February-March 1990: 44.
22. Novicki, 66.
23. For further discussion of Simon's *Graceland* album see; Louise Meintjes, "Paul Simon's Graceland, South Africa and the Mediation of Musical Meaning," *Ethnomusicology*, 34/1 1990: 37ff.

Mopolo, *Chalk*, trans. Daniel Kunene (Oxford: Heinemann) 1981. The Mosotho King and contemporary of Shaka, the great Moshoeshoe I, was neither a friend nor ally of Shaka, but was a sometimes enemy.

6. Ewens, 189.
7. Ewens, 189.
8. Much of the traditional belief system of Bantu peoples centers around the ancestral spirits called the "amathongo" or "isinyanya" in iXhosa. The amathongo actively participate in the lives of the living and give guidance or mete out punishment. Makeba began to believe she was out of harmony with her ancestors after the deaths of her daughter Bongi and her mother. The album *Sangoma* was her way of regaining a balance with them. Peter Jurgens and Barbara Tyrell, 53-59.
9. These conservative farmers are yet today the heart of Afrikanerdom and were the strongest supporters of the apartheid system.
10. "Homelands" for the blacks were established as part of the total apartheid system. Each major ethno- linguistic group was awarded a part of their former lands as a "home" area. Attempts were made to keep them as far from the "white" areas as possible, and certainly far from the "white" cities. Even the townships where the necessary black labor for the cities could live were placed as far from the "white" areas as possible.
11. Winnie Mandela, the former wife of ANC leader Nelson Mandela, was one of those who was forced to "return" to a homeland she had never been to before in her life after her husband was sentenced and jailed. She lost her "right" to stay in a township after her husband was no longer "working." Nelson Mandela, *Long Walk to Freedom* (Randburg: MacDonal Purnell, 1994) 480.
12. Hillbrow was one of the few areas in apartheid South Africa where people of different races lived together in integrated housing. Much of the "integration" was illegal according to the Group Areas Act that designated living areas for all racial groups.
13. Many of the Basotho and Batswana are believed by other Africans to eat horse meat. While there was some basis for this in the past, especially during lean periods, it has little basis in fact today. Beef, mutton and goat are the preferred meats. In the two years 1986-1988) I lived in Lesotho among the "le ja pere" I was never offered horse.

    The Basotho are, however, avid horsemen and have even

who were conquered by Shaka and brought into his state system. The Swazi, Shangaan, and Ndebele of Zimbabwe are closely related to the Zulu being founded by rebel generals of Shaka.

The Sotho/Tswana inhabit much of the interior high veld regions of South Africa, Lesotho, and Botswana. The South Sotho mainly live in the present day state of Lesotho founded by Moshoeshoe I (1815-1870) during the Lifaqane. The Western Sotho live in the Orange Free State and Botswana. The Northern Sotho live in the Transvaal and have a very ancient history in the region. Some of them show strong cultural influences from the Shona of Zimbabwe.

Other major language groups include the Venda. The Venda are an ancient people in the far north of the Transvaal near the border with Zimbabwe and their culture seems to have far more in common with that of the Shona. The Tsonga live mainly in Mozambique, but there are significant numbers of Tsonga who have moved to South Africa or are found working in the mines as contract labor. The Lemba remain separate from both their Venda and Sotho hosts and have customs that may tie them eventually to the Muslim Arab/Persian merchants who settled at Sofala on the Mozambique coast centuries ago.

The most ancient inhabitants of South Africa, the San and Khoikhoi (Bushmen and Hottentots) are found in only small numbers today. The San were seen as vermin by both the Bantu and the Europeans and a policy of extermination was carried out by both peoples. Many of the Khoikhoi were incorporated into the "Coloureds," people of mixed European and African blood. Peter Jurgens and Barbara Tyrell, *African Heritage* (Johannasburg: MAcMIllan, 1984) 11-17.

4. The Battle of Isandhlawana fought in 1879 between the British and the Zulu is recorded as the worst defeat inflicted on a modern army by native troops. Over 1200 British officers and men were killed. Donald Morris, *The Washing of the Spears : The Rise and Fall of the Zulu Nation* (London: Jonathan Cape, 1964) 352-388. The battle is the subject of the pop song "Impi" (meaning "army" or "military unit" in isiZulu) by the group Johnny Clegg and Juluka.
5. Among the first Africans to write on Shaka was the Mosotho Thomas Mofolo. Mofolo's epic was written in Sesotho and published in Lesotho (then known as Basutoland) in 1925. Tomas

Nko Tlola Borokho, Tau ea Matsehka, CCP Records. Meaning "the Lion of Koeneng-Mapoteng Ward," Tau ea Matsekha is one the leading seshoe groups in Lesotho. The album includes "Ke Ikhethetse e Motle" the original for the Simon song "Boy In a Bubble."

NOTES

* South African pop has been the subject of a number of major scholarly studies even before the collapse of apartheid. Among the most important to the topic of this article are:

— Muff Andersson, *Music in the Mix: The Story of South African Popular Music* (Johannesburg: Ravan Press, 1981).

— David Coplan, *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre* (London: Longman, 1985).

— Veit Erlmann, *African Stars: Studies in Black South African Performance* (Chicago: University of Chicago Press, 1991).

1. Greame Ewens, *Africa O-Ye! A Celebration of African Music* (Enfield: Guinness, 1991) 186.
2. South African pop songs were the first African music to cross the Continents and climb up the pop charts in the United States and Europe. The Kwela pennywhistle sound from the ever growing townships produced several British top ten hits in the late 1950s and the mbube song "The Lion Sleeps Tonight" or "Wimoweh" sung by the doo-wop group the Tokens made it to the top ten charts in both the United States and Britain in 1961. "Simon's Spirit of Soweto," *Newsweek* 17 November 1986: 84.
3. South Africa's ethno-linguistic makeup is rather complex. There are several major language groupings with a number of local dialects. The massive population shifts caused by the Lifaqane (Difaqane/ Mfecane) period from around 1820- 1830 further confuses the language issue, especially for the Nguni peoples.

   The Southern Nguni compromise the Xhosa, Mpondo, Thembu, Bhaca, and Mfengu. Many of these peoples fled the state building of Shaka Zulu in Natal and sought refuge with the Xhosa and have more or less been acculturated into Xhosa society. The Zulu include a number of Nguni peoples living in present day Natal

number of songs then made famous by the group including "African Sky Blue," Scatterlings of Africa," "December African Rain," and "Impi."

Third World Child, Johnny Clegg and Savuka, Capital Records. This is a for more "political" album than many of those recorded as Juluka. It includes the banned song "Asimbonanga (Mandela)"as well as "Missing," "Third World Child," and "Berlin Wall."

Cruel, Crazy, Beautiful World , Johnny Clegg and Savuka, Capital Records. This is the most openly political of Savuka's albums and was released just before the collapse of apartheid. It includes the angry "One (Hu)'man One Vote."

Come Back Home, Sox, RPM Records. Sox at his best with songs like "Don't Call Me Le Ja Pere" and "Mukokoto."

The Indestructible Beat of Soweto, Various artists, Shanachie Records. The album is a good introduction to mbaqanga and the Soweto sound of the early 1980s.

Paradise in Gazankulu, Harry Belafonte with Obed Ngobeni, etal., EMI Records. This album was released shortly after Paul Simon's *Graceland* and is a more "authentic" reproduction of South African pop musically and thematically.[23] All of the songs focus on the problems of apartheid and make use of many local symbols. While perhaps not as well known or popular as the Simon album, it is "better." Songs include "Paradise in Gazankulu," an adaptation of a song by Shagaan jive composer Obed Ngobeni called "I Love My Homeland" and "Move It," an open declaration of war against apartheid. The album was banned in South Africa, but I bought my copy in a Hillbrow music store.

Mbube

Shaka Zulu, Ladysmith Black Mambazo, Warner Records. Ladysmith Black Mambazo was the leading mbube group in South Africa until their leader Joseph Shabalala was killed. They are the backup vocals on a number of the tracks on *Graceland* and one of their songs "Homeless" is included in the album with Simon following Shabalala's lead. *Shaka Zulu* includes several mbube songs in English translation.

Africans a deep spiritual schism which has come about from the fragmentation that apartheid has created, so when the ANC talks about a single, unitary state, that unitary state has far more significance to me than simply a political order. There is another level of message in my music as well, which is that people of different ethnic and cultural backgrounds and races can come together and make a harmonious sound. That is a powerful statement in South Africa. I am a cultural worker, I am working at the level of culture, trying to put together a certain cultural equation and hoping that at the end it will produce the right answer.[22]

It seems that Clegg's words were prophetic. As in Sarafina's vision for a school play "the prisoner" Nelson Mandela "walked free," the old apartheid system with its Group Areas Act have been dismantled and the country seems to be on its way to self healing.

Annotated Discography

In the 1980s a number of American and European recording companies became interested in producing South African pop musicians. However, the general boycott of South Africa was a major obstacle for those artists still inside the country and hindered cooperative efforts by figures like Paul Simon, Harry Belafonte and Whoopi Goldberg (who starred as the history teacher Mary Masembuka in the film version of *Sarafina!*). Companies that specialized in ethno-beat or world-beat musics like Shanachie and Earthworks were the major distributors outside of the country, although more "main stream" companies (with local recording and distribution) like EMI and Warners also released albums of South African pop music.

Mbaqanga/Fusion

Juluka: The International Tracks, Johnny Clegg and Juluka, EMI Records. The album released in 1984 includes long, dance mix tracks of "Fever" and "Kilimanjaro."

Juluka Live, Johnny Clegg and Juluka, EMI Records. The album was recorded at a live concert in Cape Town and includes a

works as a maid for a prosperous white family in a neighborhood far from the troubles of Soweto. Ashamed of earlier remarks about her mother's work as a servant, Sarafina asks her mother to forgive her and tells her how important women like her are for not only her family, but also for the struggle. "You are the real hero Mama." The play ends with Sarafina's speech as Nelson Mandela from a now canceled school play "on the Day of Liberation;" "When the prisoner (Mandela) walks free."

The play is packed with music from the opening number "Sarafina, You're a Star" to the last when the song "Freedom is Coming Tomorrow" is sung for a second time, this time as a joyous celebration of the future. The music does not present dialogue in song, but it sets the mood and takes the audience through the emotions the characters are feeling; joy, love, anger, sorrow, revenge, and even religious awe. Whether a person understands the lyrics or not (some songs are fully in isiZulu), the music itself conveys much of the message. The play *Sarafina!* is a recognition in the arts of the importance of pop music to the anti-apartheid movement.

The Irresistible Beat of Soweto

Mbaqanga has risen from its humble origins in the township *shebeens* and mine compounds to become the world recognized musical symbol of the anti-apartheid movement. It has been called "the music of liberation" and "the music of freedom" by people both inside and out of South Africa. Its raw, "from the gut" nature has endeared it to nearly all those who have heard it. It speaks of the hardships as well as the humor of a people (not unlike the Blues in the United States) and its power should not be underestimated. Music was one of the few places the South African government allowed a freedom of expression (political or otherwise) and the people made good use of it. Through their popular music they gave voice to themselves. When asked in an interview what is the message of his music, Johnny Clegg stated,

> I write about power, not just political power, but also magical power—the power of life. A song like "Take My Heart Away" is a song about yearning for wholeness, for totality. South Africa is fragmented and the solution is coming together, a wholeness. I recognize in South

Mbaganga, the irresistible beat of Soweto as it has been called, was chosen specifically for the musical *Sarafina!* by its composer Mbongeni Ngema. The play tells the story of the young school girl named Sarafina and her admiration for the then jailed ANC leader Nelson Mandela. The story begins just before the 1976 student uprising in Soweto. Tension is already there with military patrols inside the school yard, police supervision of teachers, student-led protests to boycott Boer-owned stores, arrests, and police informants from inside the students themselves telling on both fellow students and teachers.

A black police officer, Constable Sabela, is targeted by Sarafina and her group of friends after they find out he is the one pressuring "Guitar," one of Sarafina's friends, to inform. As a result of Guitar's information, another friend "Fire" was arrested during a midnight raid and taken to the feared police station at John Vorster Square. One night Sabela's house is surrounded by Sarafina and her friends and, when he tries to escape, he is caught and set afire (necklaced) dying to the students singing (in isiZulu) about the fate of all those who betray their people to the White man.

The arrest of a beloved history teacher, Mary Masembuka—who "tells us the truth," results in a student riot a day later when her replacement tries to teach the "authorized syllabus" on Napoleon's 1812 invasion of Russia. The military opens fire inside the school yard and the scene is one of chaos as the soldiers fire on students who have nothing to defend themselves with except bricks.

The funeral for the students killed in the school yard, including Sarafina's boyfriend "Crocodile," ends with the defiant song "Freedom is Coming Tomorrow" sung while the students perform a Zulu military dance. After the funeral, the students gather to protest, but are met with police violence. The scene explodes into an open riot—the 1976 student uprising. Sarafina and her friends are arrested, interrogated, tortured, but eventually released. In the background are tearful songs like "Safa Seph'isizwe" (The Nation is Crying). How far the play has taken the audience from the opening number, a joyful song about a young girl's dream to be a star to the inside of a feared police headquarters where the same young people are subjected to torture and even death.

Sarafina, once set free, goes to see her mother, Angelina, who

To break a few links in these chains
These things come to us by way of much pain
Don't let us slip back into the dark
On a visible but distant shore—
A new image of man
The shape of his own future,
Now in his own hands—he says:
[Chorus in English] One'man, one vote—step into the future
One'man one vote—in a unitary state
One'man one vote—tell them when you see them
One'man one vote—it's the only way
[Chorus in isiZulu] The young boys are coming....
Hayiyaah!!

In the East a giant is awakening
And in the South we feel the rising tide
The soul inside the spark that gives breath
To your life
Can no longer be made to hide
These things come to us by way of much pain
Don't let us slip back into the dark
On a visible but distant shore,
A new image of man
The shape of his own future,
Now in his own hands, he says:
[Chorus] One'man one vote.....

In this song, there is no attempt to hide the meaning or be subtle. It is an open declaration that unless change takes place soon it will be forced by the "young boys" armed "with homemade weapons and a bazooka." There is no other way for everyone to survive together unless every "(hu)man" has the vote. It echoes the demands of such organizations as the African National Congress for the right to vote; not for some separate homeland council, but for a single, national government in "a unitary state."

While still together as Juluka, the group earned a large following among both black and white audiences, something few others had been able to do.[17] Songs like "Fever" addressed the problems of youth in the townships, but also spoke to a growing young white audience becoming tired of apartheid. Songs like "December African Rain" and "Kilimanjaro" speak of the need for all Africans—black and white—to learn to live together in harmony and respect. By 1981, Johnny Clegg and Juluka was the top South African band in the country.[18]

The band, however, had internal problems and eventually broke up in 1985. By 1986 Clegg had reformed a new band he called Savuka meaning "We have risen" in isiZulu. With this band, Clegg would soon have world acclaim as South Africa's leading anti-apartheid pop musician.[19] His releases such as "Missing," "Talk to the People," "Third World Child" and "Asimbonanga (Mandela)" (We Haven't Seen You [Mandela]) directly address issues—and people—the government did not want talked about in public. "Asimbonanga," for example, was banned from air play, but not from sale.[20]

Clegg's last album before the fall of apartheid was *Cruel, Crazy, Beautiful World.* The song "One (Hu)'man One Vote" was inspired by the assassination of Dr. David Webster. a university colleague, friend, and fellow anti-apartheid activist. The song's lyrics in isiZulu and English abandon the usual "indirect, suggestive style" of South African pop artists but openly express not only Clegg's anger over the death of his friend, but also a nation's end of patience with its government.[21] The song says,

> [Male chorus in isiZulu] The young boys are coming,
> The young boys are coming.
> They carry homemade weapons and a bazooka.
> They say "We have agreed to enter a place that has never been entered before by our parents or our ancestors and they cry for us,
> For we do not have the right to vote."
> Hayiyaah!!
>
> The West is sleeping in a fragile freedom
> Forgotten is the price that was paid
> Ten thousand years of marching through
> A veil of tears

The song's immediate appeal was to those recently arrived in the townships and mining camps from the Sotho/Tswana homelands and Lesotho. However, the melody bears no trace of a rural sound; it's pure Soweto sound from the organ and electric piano to the drum beat to emphasize the point of the song. It is a simple request for respect backed up with the threat of fighting to get it. An insult thrown at the singer will be returned with a fist if need be. So what if he comes from a "nowhere" place and maybe is not as well educated? It doesn't mean he is an unintelligent savage [that's for uninformed whites to believe!]. There is anger in the song despite its comic tone. It tells the listener if blacks have such stupid stereotypes about each other, how can they ever deal with those of the whites?

Other singers used less hidden or subtle language in their songs. The Soweto group Mordillo's song "Mr. No Vacancy" confronts the allegations that blacks, and especially young black males, are too lazy to work. In the song they say "Don't ask me why I've no job. Ask Mr. No Vacancy!" How can one be blamed for not working if there are no jobs to be had? if one's poor education prevents a person from being properly qualified? A similar blunt confrontation with the socio-economic conditions of the late 1980s again by Mordillo was in their song "Loaf of Bread." In it they describe what it feels like to have not eaten for days and the appeal of even a simple loaf of bread to a hungry man. The Soweto Ace's released a song about the same time called "I Need Some Money" which again gave a vivid description of the realities of being out of work and unable to even buy a bite to eat. Such songs challenged the white stereotype of the lazy, criminal black with the stark realities of the hopeless situation of many young men due to the apartheid system; no prospect of work or money in a capitalist state.

Among the most political of groups was the mixed race Johnny Clegg and Juluka/Savuka. Johnny Clegg is known to many in and out of South Africa as the "White Zulu." He grew up in the Johannesburg area breaking the ban on whites in black areas and learned more about the Zulu people than just to speak isiZulu. He is a leading authority on Zulu culture and currently teaches anthropology at Witwatersrand University in addition to his singing career. Clegg and Sipho Mchunu formed their first group called Juluka in 1978.[15] Clegg's music has always had a strong dose of politics and he says when Juluka first began to tour fifteen percent of their concerts were closed by the police.[16]

Hey you girls,
Don't think I'm a stupid
Just because I come from Maukeng.[14]
Well, I know it's not like Soweto.
Whenever you see me,
You pass me, ignore me.
I want to know why you call me
Le ja pere.
No, no, no!
repeat: Hey you girls....
I say, no, no, no!

[All female chorus in Sesotho] I'm a horse eater.
I'm a Mosotho, Yo!
I'm from Maukeng.

Please ladies,
Don't push me too far.
Because if I fight, no one can stop me.
I will fight until tomorrow.
I don't like to fight.
Stop calling me
Le ja pere.
No, no, no!
repeat: Please ladies, ...
I say, no, no, no!

[Chorus repeat] I'm a horse eater....

Hey you girl,
Don't think I'm a stupid.
Just because I come from Maukeng.
Well, I know it's not like Soweto.
Whenever you see me,
You pass me, ignore me.
I want to know why you call me
Le ja pere.
No, no, no!
repeat: Hey you girl,...
I say no, no, no!

[Chorus repeat] I'm a horse eater....

The song's lyrics are simple, and seemingly harmless to the state; however, there is a great deal that is being said about life in the townships as well as in the homelands. The combination of the lyrics with the descriptive music gives the listener a vivid picture of the singer's current state. It is easy to visualize him in a village *shebeen* dreaming of his former life in the townships, but his dream life is far from perfect. In the townships he has to contend with problems such as gang violence and low wages. The female chorus echoes the frustrations of many black males earning low wages by using the Setswana word "moshanyana" meaning not just "boy" but "little boy"—the diminutive. Once back in Soweto, what is there is little for him to do, yet he is not a person who can adjust to life in the homelands where there is nothing at all to do. Deliberately placed far from the "action," i.e. the white cities, the homeland offers nothing to the man brought up in a township—not even the prospect of a job. He doesn't even have that much in common with the other people because he is culturally far more affected byte Europeans. His plight, although presented in a semi-comic tone, is one many black South Africans either experienced or greatly feared.[11]

Such fears of losing one's home—and security—are found in the song "Mjondolo" ("Bus House") by the Johannesburg group the Bees. The song tells the story of a man who has just been evicted from his house in the Johannesburg suburb of Hillbrow from the point of view of his not very sympathetic friends.[12] His friends are not sympathetic to his plight because he bragged too much about his "luxury house" and the fact he "would never live in a bus house" like them. He has lost everything and has been brought back down to their level, "to live in a bus house."

Humor and/or irony was frequently used as a method to get past the state censors. The Mosotho singer Sox and his group Public Affairs often made use of both. Sox's own small size and rough voice helped him create the overall effect he wanted. His songs with titles such as "Bafana" ("Close Friends"), "The Master," "Mukokoto" ("Stolen Car"), and "Don't Call Me Le Ja Pere" ("Don't Call Me a Horse Eater") caused people to laugh at the ridiculous, including the apartheid system.[13] "Don't Call Me Le Ja Pere" was a major hit when it was released in 1988. The song centers around a person from a "small township," a semi-rural man who has arrived in Soweto and is tired of being derided because of his origins.

1987. The song begins with the unmistakable sound of seshoe; accordion, guitar, drum set, and seshoe's distinctive whistling. Then the more familiar sound of the organ introduces a Soweto sound to the song. Thus the musical introduction already sets up the listener for a song about an urban/rural, township/homeland issue. The lyrics tell the plight of an urban man used to the swift pace of township life of Soweto being sent [back?] to a homeland.[10] He says,

> Hey Gentlemen,
> This place is boring.
> I want to go home,
> To Soweto.
> In Soweto life, it's so fast.
> Everybody's movin', everybody's groovin', everybody's dancin'.
> The girls are singin'
>
> [Chorus] (in a urban dialect of Setswana) Stand back tsotsi or I'll burn you with a cigarette.
>
> Hey Gentlemen,
> Where is the action?
> Please take me there,
> to Soweto.
> Soweto has the beat to be in the street.
> Everybody's dancin', everybody's movin'.
> All the girls are singin'
>
> Stand back tsotsi or I'll burn you with a cigarette.
>
> Hey Gentlemen,
> This place is boring.
> I want to go home,
> to Soweto.
> In Soweto life, it's so fast.
> Everybody's movin', everybody's groovin', everybody's dancin'.
> The girls are singin'
>
> [Female chorus in Setswana] Where's the money little boy?
> Don't come back without it.
> [Chorus with lead singer] Stand back tsotsi or I'll burn you with a cigarette.

Muslim name Abdallah Ibrahim—and jazz trumpeter Hugh Masekela found it impossible to work under the conditions imposed by the apartheid system. While Brand and Masakela usually composed jazz pieces with only an African touch (as well as a few with a more "African" feel), the saxophonist Dudu Pukwana kept alive the South African township sound in exile. Dudu Pukwana's compositions were taken back inside South Africa where numerous local singers kept his name current in the people's minds. Those in exile brought the music and the issues of South Africa to the outside world, but it would be the pop stars who remained in the country that would be most influential in the struggle.

Message in the Music: Song Lyrics

With the threat of banning or exile hanging over the heads of every performer in the country, means had to be developed to "get the message across" to the people without bringing down the authorities' wrath. Certain words and phrases with double meanings were employed such as the simple word "woza" meaning "rise or stand up" in isiZulu. For example, in the song "Woza Moya - Waiting for the Wind" by the Durban-based mixed race group Zia the listener is given only clues that the wind referred to is the wind of change. The song supplies a number of incomplete scenarios, then returns to the chorus of "Woza moya, woza. Waiting for the wind to blow."

Sometimes the key to the meaning behind the words was evident in humor as in the song "No, She Don't Like Boerwors." Boerwors is a type of sausage popular in South Africa and named for the Afrikaner Boers or farm folk.[9] In the song's video the singers (all black) are dressed in shorts, safari shirts and jackets; all considered typical Afrikaner dress. They arrive in a four-wheel drive vehicle—again considered as typical of the Afrikaner Boers—at an African homestead and try to induce the woman, a very large woman at that, to leave with them. She refuses each entreaty to leave to the chorus of "No, she don't like Boerwors." The underlying sexual meaning is obvious, although both the song and the action in the video are "innocent" enough. Government censors could find little to object to in either "Woza Moya" or "No, She Don't Like Boerwors" to keep them off the airwaves.

A "classic" of subtle comment is the song "This Place is Boring" by the blind Motswana singer Lazarus Kgagudi released in

Involvement of Musical Artists in the Struggle

South African artists have been involved in the struggle against apartheid even before it became an official policy. One of the best known singers in the anti-apartheid struggle is Mariam Makeba. Makeba began her singing career about the same time as the Afrikaner Nationalist government came to power. She was already a well-known singer in much of Africa by the 1950s and had been on tour in a number of nearby African states as well as to Europe and the United States. In 1960, while on tour to the United States and Europe, her passport was canceled forcing her to either stay outside of the country in exile or to return and to never be allowed to leave again.[6] The reason for the government's move against her was because she was an outspoken critic of apartheid. Although she had sung for American president John F. Kennedy and recorded a number of hit tunes in the United States, her marriage to American black activist Kwame Toure, formerly known as Stokely Carmichael, caused her to lose much of her broader appeal among white audiences in the United States and Europe. Despite this loss, she remained popular in Africa and where she became known as "Mama Africa" to millions.[7]

Makeba was "rediscovered" by white audiences in Europe and the United States with the release of the album *Sangoma* in 1988; again after the release of Paul Simon's *Graceland*. *Sangoma* marked a return to traditional African styles for Makeba and was her tribute to her mother who had been a Xhosa traditional doctor, a sangoma. The album was also a form of self-healing; a means of putting herself in harmony with her ancestral spirits.[8] Makeba's life in exile had been one full of sorrow; her marriages failed, daughter Bongi died, and she had failed to make a life in any of the countries that offered her refuge. She felt that her problem was one of the spirit; a madness connected to the anger of her ancestors. The songs on the album, as the name indicates, are those used by amaXhosa traditional doctors when curing a patient. Allowed to finally return to South Africa as an honored fighter in the struggle after the collapse of apartheid, her life has found peace. Makeba subsequently starred in the role of Angelina, the mother of the title character Sarafina in the 1992 film version of the musical play.

Mariam Makeba was not alone in her exile. A good number of South African artists and singers were forced into either voluntary or involuntary exile. The jazz pianist Dollar Brand—who took the

could not reach a wider population. The real need to reach as large an audience as possible made English the major language for South African resistance in all of its forms. In addition, since the 1950s and the rise of rock 'n roll, English—and especially American English, has been the language of the pop music scene world wide. Artists in other countries, whether English-speaking or not, generally use English in their lyrics. Being heavily influenced by Western pop, South African musicians fell easily into its use.

The use of English has not meant that Bantu languages were abandoned in pop music. On the contrary, near all pop songs include lyrics in one of the Bantu languages. Some types of South African pop, such as seshoe, mbube, and Shangaan jive, use mainly Bantu lyrics. Some argue that because a number of Bantu languages are tonal, they are more pleasing in music than the harsher sounds of either Afrikaans or English. Certainly the mellow, rounded sounds of isiZulu or Sesotho enhance the beauty of mbube. For some topics, such as magic, Bantu words are more expressive and can convey more subtle meanings to the listener.

The major Bantu language groupings, Nguni and Sotho/Tswana, are somewhat mutually comprehensible. Speakers of Sesotho can with some difficulty understand Setswana while a speaker of one of the Nguni languages can with even more difficulty understand some of what is said in Sesotho, although the languages are different enough for problems to arise.

The Nguni language isiZulu was chosen as the preferred Bantu language in music, theater, and other arts during the apartheid period. There were several reasons for the choice. First, the Zulu people themselves were among the last Africans subjugated by the Europeans in the Zulu War of 1879. They had a long history of resistance against both the Afrikaners and the British. They inflicted a number of serious defeats on both Europeans winning their respect, even if grudgingly.[4] Their great leader King Shaka (1816-1828), founder of the Zulu empire, became legend for non-Zulu Africans—even for those who feared and hated him while he lived.[5] Second, the Zulu had themselves dominated a number of other Bantu peoples in the first decades of the nineteenth century extending their language. Zulu peoples established kingdoms outside of KwaZulu (Zulu land) in Swaziland, Mozambique and Zimbabwe. Some even reached as far north as Lake Victoria. Finally, the sheer numbers of isiZulu speakers made it the largest single Bantu language in South Africa.

distinct, language groups.[3] Within each of these major language groupings, there are a number of separate languages as well as numerous dialects. In addition, the long history of European settlement in South Africa has made both Afrikaans (the local version of Dutch) and English major language forces in everyday life. Many people—but especially blacks—needed to speak a number of languages in order to function in their jobs.

With the establishment of the mining towns in the mid-nineteenth century and the influx of African labor, a new language developed called "Fanakolo." Fanakolo included vocabulary from English, Afrikaans, and the major Bantu languages to allow mine bosses to give orders to work gangs composed of people speaking different languages or dialects. In the townships another form of "pan-Bantu lingua franca" emerged called "Tsotsi Taal" or "gang talk." Again composed of differing Bantu languages, Tsotsi Taal is often associated with youth gangs and township violence. Neither Fanakolo nor Tsotsi Taal are always appropriate languages for song lyrics. By being a work lingua franca, Fanakolo, for example, lacks the ability to express complex feelings.

The question of which language to use in song lyrics became a politicized choice after the Afrikaner-based National Party came to power in 1948. The National Party pushed through acts of legislation requiring the teaching and use of their language, Afrikaans, in the Bantu school systems. Africans saw this as away to prevent them from qualifying for better jobs as well as a method to restrict their contact with the outside world where English was quickly becoming the dominant world language. Afrikaans was seen by many black South Africans as a further representation of their oppression, and thus something to be rejected. However, a whole segment of the African population—the Coloureds—spoke Afrikaans as their first language. The Coloureds are descendants of mixed European (mainly Dutch), Bantu, and Khoikhoin (Hottentot) marriages. The Coloureds had their own rich musical tradition greatly influenced by nineteenth century American minstrel shows (including the use of black face). Politically different from the Bantu populations as well as linguistically and culturally connected to the Afrikaners, Afrikaans remained until the last decades of apartheid their major language of expression in music.

For the rest of the South Africa's black population, English quickly became the language of resistance. Their own languages were known, for the most part, only within the borders of South Africa and

shebeens or unlicensed drinking establishments in the townships and, as the name states, invites the listener "to get up and dance." Mbube developed from the acappella choral forms once used by men's military organizations, but transformed into religious music by missionaries in the late nineteenth century. Seshoe (pronounced "seshway") began in the mining camps of South Africa, but its origins are in the mountains of Lesotho and in Sesotho refers to the "men of Moshoeshoe," the founder of the modern Kingdom of Lesotho. A less political pop music with its roots in disco called bubble gum developed in the 1980s.

These numerous types of "pop" music had and still have today—wide distribution and immense, mass popular appeal. They are heard not only at home, but are heard in most public places too. Taxis, buses, shops, even major stores play cassette tapes of current hits. A new song or a new group has quick distribution and everyone will know of it within a few days of release. Cheaply made cassette tapes costing only a few rands (perhaps no more than \$5^{00} U.S.) are snapped up in the market and often are redistributed through private copying. Shebeens and discos also play an important role in both distribution and popularity of a new song. South African "pop" is indeed "popular" in all of its meanings.

Whatever the specific type, South African music has been greatly influenced by Western popular styles since the turn of the century. South Africa has long had very close cultural ties with both Europe and the United States and American popular music found large audience appeal as early as 1900. American ragtime, jazz, swing, and other forms of popular music have been mixed with local styles, but frequently played on Western instruments. Mbaganga, which would eventually be considered the very musical symbol of South Africa, is as indebted to the West as it is to its local roots. Some would argue that is precisely because South African music has such a noticeable Western sound, that it has been able to find real popularity in Western countries, more so than any other African pop.[2]

Language of the Songs

What language to use in pop song lyrics posed a difficult question from the start. South Africa's indigenous populations belong to several major Bantu language groups—the Nguni and the Sotho/Tswana being the two largest—as well as several smaller, but

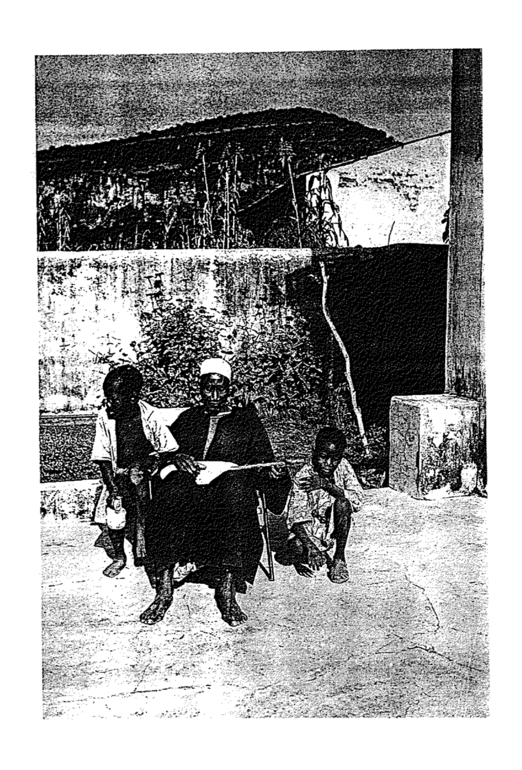
Pop Music and Resistance In Apartheid South Africa

John Shoup

Popular music played an unusually important role in the resistance movement during the Apartheid period (1948-1991) of South African history.* A number of well-known South African pop music artists suffered banning or exile. As a result, these exiled singers and musicians were able to bring the music of South Africa to the world's attention as well as focused it on to injustices of the apartheid system. However well-known and respected these artists were, it was not until 1986 with the release of Paul Simon's album *Graceland* that popular South African music gained a large following outside southern Africa. With the music came the politics and a greater, wider understanding of conditions in the country.

Types of South African Pop Music

South African pop music is as varied in style as the pop musics of the West. A number of styles developed in the townships of the major cities, in the mining camps, in the homelands and the nearby independent states of Lesotho and Swaziland. All are characterized by the fusion between popular Western styles such as rock'n roll, reggae, disco, and more recently rap with local musical traditions. Generally speaking, this fusion is called "mbaqanga" meaning something like "the poorman's soup."[1] There are a number of musical styles that more or less fall under this general name; some of which refer to the area in the country where the music originated, others to what the music does to the listener. For example, there are various township jives such as the Soweto sound that began in the townships around Johannesburg as well as the Durban sound from Natal. Shangaan jive comes from the Shagaan homeland Gazankulu in the Transvaal. Kwela, meaning "to get up and dance" in isiZulu, came from the



7. Jelimadi Diabaté, with his "ngoni", Kita, 1965.



5. Aliou Kouyaté, Kita, 1964.



6. Funé-Hawa Kamara addressing the celebrations of the fifth anniversary of Malian independence, Kita, 1965.



3. "Jeli" drummers and xylophonist, part of a marriage procession, Kita, 1962.



4. Young woman dancing as part of a "jeli" entertainment, Kita, 1964.



1. Dadji Diabaté as master of ceremonies at the opening of a cooperative, Kita, 1965.



2. "Jeli" men and women singing to encourage workers threshing sorghum, near Kita, 1964.

(Tradition et développement rural en Afrique soudanaise). Bamako: Imprimerie Populaire du Mali, 1978.

McNaughton, Patrick R. *The Mande Blacksmiths: Knowledge, Power, and Art in West Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Meillassoux, Claude, L. Doucouré, and D. Simagha. *Légende de la disperson des Kusa*. Dakar: IFAN, 1967.

Niane, Djibril Tamsir. *Recherches sur l'Empire du Mali au Moyen Age*. Conakry: Mémoires de l'Institut National de Recherches et de Documentation, #2, 1962.

— *Sundiata: An Epic of Old Mali*. London: Longmans, Green, and Co. 1965. [*Soundiata ou l'épopée mandingue*. Paris: Présence Africaine, 1960.]

N'Diaye, Bokar. *Les castes au Mali*. Bamako: Editions Populaires, 1970.

Ottenberg, Simon. "Thirty Years of Fieldnotes: Changing Relationships to the Text." *Fieldnotes: The Makings Of Anthropology*. Roger Sanjek, ed. Ithaca: Cornell University Press, 1990. 139-160.

Park, Mungo. *The Travels of Mungo Park*. Ronald Miller, ed.. London: Dent, 1954.

Sanankoua, Bintou. *La chute de Modibo Keita*. Paris: Editions Chaka, 1990.

Tamari, Tal. "Linguistic Evidence for the History of West African 'Castes'." *Status and Identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande*. David C. Conrad and Barbara E. Frank, eds. Bloomington: Indiana University Press, 1995. 61-85.

Zahan, Dominique. *La dialectique du verbe chez les Bambara*. Paris/La Haye: Mouton, 1963.

Zemp, Hugo. "La légende des griots malinké." *Cahiers d'Etudes Africaines* 6:611-642 (1966).

Conrad, David C. and Barbara E. Frank, eds. Status *and Identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Dieterlen, Germaine. *Essai sur la religion bambara*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

—-. "Contribution à l'étude des forgerons en Afrique occidentale." Ecole pratique des hautes études, section des sciences religieuses, *Annuaire 1965-1966*. 5-28.

Hoffman, Barbara G. "Power, Structure, and Mande Jeliw." *Status and Identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande*. David C. Conrad and Barbara E. Frank, eds. Bloomington: Indiana University Press, 1995. 36-45.

Hopkins, Nicholas S. "Maninka Social Organization." *Papers on the Manding*. Carleton T. Hodge, ed. Indiana University African Series, vol. 3. The Hague: Mouton, 1971. 99-128.

—-. *Popular Government In An African Town: Kita, Mali*. Chicago: U. of Chicago Press, 1972 (1972a).

—-. "Persuasion and Satire in the Malian Theatre." *Africa* 42:217-228 (1972b).

—-. "A Maninka Mythical Charter." *Journal of African Studies* 6 (1):17-26 (1979).

Johnson, John William. *The Epic of Son-jara: a West African Tradition*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Keita, Cheick Mahamadou Chérif. "Jaliya in the Modern World: A Tribute to Banzumana Sissoko and Massa Makan Diabaté." *Status and Identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande*. David C. Conrad and Barbara E. Frank, eds. Bloomington: Indiana University Press, 1995. 182-196.

Leynaud, Emile. "Les cadres sociaux de la vie rurale dans la Haute-Vallée du Niger". Ms. Paris: Bureau pour le Développement de la Production Agricole, 1961.

Leynaud, Emile and Youssouf Cissé. *Paysans malinké du Haut-Niger*

threw man and stone into the deepest part of the Bafing river. At this instant, Famoussa, said these words, "I have decided that henceforth Kita's taxes will be paid to Setigi Kasuma. If ever a slave from here should escape and go to Kita, he will no longer be called slave and will no longer be pursued. Now it is your turn to speak, people of Kita." They said, "If a slave from our country gets to Bafing, he will no longer be sought, and he will have his freedom." They separated. Sitana and Kasuma settled in Kita. Every year, the Tounkara and the Kamara gathered together their taxes, together with the five Mamurusi, and they gave everything to Kasuma. ...

There are some spots where the *jeli* does not dare to speak. Myself I can say it without any bad effects..... .

Kélémanson Diabaté of Karaya

Works Cited

Badian, Seydou. *Les dirigeants africains face à leur peuple*. Paris: François Maspero, 1965.

Barlet, Paul. Personal communication. 1966.

Bird, Charles S. and Martha B. Kendall. "The Mande Hero: Text and Context." *Explorations in African Systems of Thought*. Ivan Karp and Charles S. Bird., eds. Bloomington: Indiana University Press, 1980. 13-26.

Camara, Laye. *The Dark Child: The Autobiography of an African Boy*. Trans. James Kirkup and Ernest Jones. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1972. [*L'enfant noir*. Paris, 1954.]

Camara, Sory. *Gens de la parole: Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*. Paris/La Haye: Mouton, 1976.

Cissé, Diango. *Structures des Malinké de Kita*. Bamako: Editions Populaires, 1970.

Cissé, Diango and Massa Makan Diabaté. *La dispersion des Mandeka*. Bamako: Editions Populaires, 1970.

V

Makan Sundiata's descendants also increased in numbers in the Manding. One of his sons left the Manding to come to Kita. At this time, Kita belonged to Gai, Wali, Sega, and Arajuma [of the Tounkara clan]. Each year they gathered together and went to pay their taxes in gold to Famoussa Traoré, in the Bafing. The son of Sundiata who came to Kita was called Kasuma. When he arrived in Kita he found that the Kita people had gone to Bafing. He went after them. Kasuma was accompanied by Bagulu [a *numu* of the Kanté clan; hence a *nyamakala* client]. First they went to Seme where they found a *jatigi*, who was a *funé* called Funémakan who lived between Seme and Kroukoto. Kasuma pounded some leaves of *diamangaran* (=*basila* or yellow ochre) and put a cotton shirt in it. He put this clothing on and went off with his companion to Bafing. This was Setigi Kasuma. He found the people of Kita there, and told the Tounkara that he has missed them in Kita and that he had come to look for them. The Tounkara told him to take a seat. The Tounkara were waiting for Monday because that is the day on which they would dance and give their fortune to Famoussa Traoré. When Monday came, they danced and gave all their gold to Famoussa. Famoussa asked the Tounkara, "Who is this man dressed in yellow ochre ? Isn't he going to dance?" The Tounkara asked him to dance. The man in ochre went to cut a bamboo, and strong a string to it to make a bow. He had some arrows, and he put one to the bow, and shook it while dancing. He aimed at Famoussa Traoré, let the bowstring go and the arrow started for him. When it was a few centimeters away, Setigi Kasuma shouted to the arrow, "I didn't instruct you to do that, come back." He took the arrow, and aimed again at Famoussa Traoré. Again he let the arrow fly. When the arrow was a few centimeters from him, Setigi Kasuma shouted to the arrow, "I didn't tell you to do any harm, come back." The arrow came back, and he took it again. When he wanted to string the arrow a third time in his bow, Famoussa rose and came to take his arm with the bow and made him sit down. He told him, "Setigi Kasuma, here you are in the presence of all Kita. I give to you all the taxes and all the power in Kita. I no longer want Kita's taxes to come here, for henceforth they are for you. Have you heard, o people of Kita ?" "Yes," the people of Kita told him. "We are not sure of you, Famoussa. We need some oaths." Famoussa took a man. They put a large rock on his back and tied it to him. Then they took him and

that I am here and that he should get ready." The *jeli* went. The king of Jolof said, "Go tell Tiramakan that I have been ready for the last year, and that I do not need to get ready this year." The *jeli* passed on the message. Tiramakan responded, "Go tell the king of Jolof to do what it is possible to do." The King told the *jeli*, "Go tell Tiramakan that I have no more water and that I have been dry for a year." [This is a play on words between 'water' and 'possible'.] "Go tell the King that I will show him something bigger than the tail of an elephant." In response, the King told Tiramakan that since he had been created by God he had never seen a tail. [This is a play on words between 'tail' and 'thing'.]

Tiramakan then said, "Come to me, Jolof king." He answered, "You must come to me since you started it." The Jolof king fired at Tiramakan, who caught all his bullets and sent them back to him. the king wanted to kill him with his saber but the blade broke. He wanted to kill him with his knife, but that broke. Tiramakan did the same, without success. Each one started the same maneuver three times without killing the other. Finally Tiramakan told the king, "I have something. If it passes over your head, it will open. If it penetrates you, you'll die. If it passes next to you, this side will no longer be alive. If it passes between your legs, you will have a hernia." Tiramakan threw his spear, which took flame. He caught it. The spear dripped water. When it reached the king, it went completely through him and his horse. The king fell from the horse. Tiramakan dismounted from his horse, cut off the head of his opponent, and gave it to his favorite wife. She boiled it in water to remove the hair and the skin. He took the skull and put it on the end of a bamboo stalk. This was the flag of men in those days.

[Then Tiramakan took his booty, including musical instruments, home to Sundiata's capital. When he approached, he played the instruments, and frightened everyone there until they understood that it was not the Jolof King but Tiramakan with his booty.]

Mamadou Diabaté of Baniakadougou

III

Makan Sundiata and Mansa Dangara Toumani had the same father. Their mothers were going to give birth the same day. Sundiata was born first. When Sundiata was born, his father was eating with his *nyamakala*. A [slave] woman came to announce his birth to his father. She found him eating. She was invited to eat and she drew near. Then, Mansa Dangara Toumani was born. A *jeli* woman hurried to announce the news to his father. She told them, "good morning." She was invited to eat. She said that was not why she had come. She told him, "Your wife has given birth to a son." The slave woman (the first messenger) said, "What are you saying ? I was the first one to come announce the birth of Sundiata and before I can speak you come to announce the birth of another sonß?" The *jeli* woman said, "You're just greedy: you got here a while ago." The two women began to argue, and this noise reached the ears of the two women who had given birth. The one who had given birth first said to the other, "This is your good luck. I gave birth before you and now your son will be the first born (the elder)." These two mothers also began to argue. This is why until now it is rare that two co-wives get along with each other.

Massamakan Tounkara of Kolondi

IV

[After several vain attempts by Sundiata to defeat the King of the Jolof, Tiramakan volunteered.] "I only ask you for three companions: a *jeli*, a smith, and a leatherworker." Sundiata gave them to him. When they reached a village, having heard so much about the Jolof, the smith took fright and asked Tiramakan to leave him behind to cut down trees to make wooden bowls. So they continued their way. When they reached another village, the leatherworker made a similar request, and so only Tiramakan and the *jeli* continued.

When they reached the village of the King, Tiramakan said to the *jeli*, "Can you do an errand for me ?" The *jeli* answered, "I will do whatever you want as long as you are not afraid." Tiramakan said, "Go tell the Jolof king that I am here and that I greet him." The *jeli* did this, and the king said to the *jeli*, "Go tell Tiramakan that I am here and who is greeting him?" Tiramakan told the *jeli*, "Go tell him

II

When God was finished He created Eve (Hawa) 40 years after Adam (Adama). And brought them together in heaven. ... When they were two in heaven, what did God create first ? It was Iblissa who invented the mirror. He entered with it into heaven. He found Eve alone and asked her with whom she was. She said she was with Adam. Iblissa said, no, because Adam leaves you here and goes to another women who is more beautiful than you. If you don't believe me, I have here something which I can show you so that you will know that I am better than your God. He showed her the mirror. This was the first time that Eve saw herself. Iblissa asked her, between you and this woman, who is the most beautiful ? The biggest ? The plumpest ? The lightest of skin ? Eve said the other one was. Iblissa then told her, Adam leaves you here and goes to this woman. On the way back, he met Adam. He asked him with whom he was in Paradise. Adam told him he was with Eve. Iblissa contradicted him, explaining that each time that he leaves Eve, another man goes to her. Iblissa added that if he was not sure, he would show him something so that he would know that he is better than his God. So he asked Adam the same questions. He then told Adam, if you are not sure, when you get back, swear on the tree which is in the middle of heaven. Iblissa knew that this fruit was forbidden to them, and that if they ate it they would be expelled from Paradise. When Adam and Eve were together in Paradise, they asked each other about Iblissa's questions. Eve told Adam, "If you are hiding the truth from me, swear by the fruit of this tree." Adam first refused, then agreed. Eve took the fruit which she ate and swallowed. Adam also took the fruit, and ate it, but before he could swallow it, God sent him the archangel Gabriel from heaven, telling him that if ever his creature should swallow this fruit there would be trouble for the archangel Gabriel. Gabriel made the trip in less than a minute although it was 500 years' walk away. When Gabriel reached them, he took Adam by the throat and prevented him from swallowing the fruit. The fruit stuck in his throat and became the "Adam's apple" (*kankuruni*). Before he could reach Eve, she had swallowed the fruit which became the period for the women without which they could never have children. God then expelled them from heaven....

Mamadou Diabaté of Baniakadougou

an episode from the birth of Sundiata, the great mythic hero of the Maninka. Note that it differs from the version given by Johnson from the Sissoko text (Johnson 1986:129-131) in that here Sundiata is the elder son but is counted as the younger, while in the Sissoko text, Sundiata is the younger but is counted as the elder. However, as an explanation for fraternal rivalry, either one will do. The fourth text (also from Mamadou Diabaté) recounts a later episode from the epic of Sundiata, when one of his lieutenants carries out warfare against the king of Jolof (Jolof was located in what is now Senegal). Both these two texts also illustrate how the *jeli* present the role of the *jeli* — not only as messengers, but in the Diabaté text we see how the *jeli* is fearless when others are afraid. The final text, from the famous Kita *jeli*, Kélémanson Diabaté, recounts a familiar episode from the story of Kita itself, the moment when the dominance of the Traoré of the Bafing area was thrown off by the Keita. I have analyzed this text and other versions of the same story in an earlier article (Hopkins 1979).

I

God created men. Thus one should not say that there is no one stronger than oneself. God created the earth, which was in liquid form, and which was ceaselessly turbulent like water. Earth thought it was stronger than any other creation of God, and it said that nothing else should be created which would be stronger or bigger than it. Then God sent down from heaven an iron point that pierced it. The iron point then said that it was bigger and stronger because God had created the earth which was turning night and day, and it, the iron point, had penetrated it. To teach it the opposite, God sent fire which melted the iron and then in its turn claimed to be the strongest. Thereupon God sent down water which put the fire out. Then water claimed to be the strongest. It said that God would not create anything stronger than it, since it did not know what God would do with it. God then sent air and the water evaporated. Then the air claimed to be the strongest, but God created Adam who found a way to defend himself against the air. Adam then thought that he was stronger than any other creature. God then sent sleep to Adam to show him that he was not the strongest. Then sleep claimed to be the strongest of creatures because Adam could not protect himself from it. Then God sent anxiety to Adam who was unable to sleep. Anxiety in its turn claimed to be the strongest, but God sent death which defeated sleep. Death remained there where God had created it. Every man born is sure of death which spares no one.

Mamadou Diabaté of Baniakadougou

Maninka values, and made themselves into political commentators, noting the corruption and power-lust of contemporary Malian politics by contrasting it with the virtues of the past. Sissoko did so in the traditional medium of song, while Diabaté wrote and published in French. "What Massa Diabaté and Banzumana Sissoko proved in their work is that the art of the griot should be concerned with values which involve the community and the nation... Thus Banzumana placed his talent in the service of the modern nation of Mali because he saw it as the heir of the medieval empire. He composed a song which was later to become the national anthem of the new republic" (Keita 1995:187). Sissoko and Diabaté were able to use the positions they had gained through their art to work as social critics, perhaps the highest expression of *jeliya*.

Appendix : Narrative and History

Here I want to give some examples of the narratives created and recited by the *jeli* in their role as bards. The examples are chosen to illustrate a range of subject matter, and to be fairly comprehensible as short texts. These texts were recorded in and around Kita in 1964-1965 at my request. They were then roughly translated into French with the help of my assistant, Moussa Kanté. Here they have been retranslated into English. Moreover, the passages given here are excerpted from longer performances, and so they do not have the context which the whole performance might give them. They lack the musicality and the sense of line. They do however reflect the narrative style and the general sense of "magical realism" of the original. Readers interested in more systematic versions of the texts can consult Johnson's translation and commentary on a single performance, recorded in Kita in 1968 (Johnson 1986). Johnson also provides a useful critical analysis of similar efforts. I might also point out that parts of Souleymane Cissé's 1987 film, *Yeelen*, reflect the mood of some of these texts.

The first two texts, by Mamadou Diabaté, reflect the influence of Islam, or the interpenetration of Islamic and African ideas in discussing the origin of the world. Many *jeli* now start their epics with accounts of the ultimate beginnings, and Mamadou Diabaté continued after these excerpts to address a more "historical" narrative, as shown below. The third text, by Massamakan Tounkara, gives us a version of

> on earth passes normally. But if, on the other hand, He gives you bad ideas, you will become nothing.
>
> There are some spots where the *jeli* does not dare to speak. Myself I can say it without any bad effects.....

In Kita, Kader Kouyaté saw himself as one who would stand up in a public meeting and tell the truth about political rot in the town, regardless of the consequences. In fact, he was fairly elliptical, often not going beyond allusions to the fact that there was discord in the town, and when asked to be more specific, would or could not elaborate. His own social standing was too marginal—he was an unofficial writer of petitions to the court—to accord him more weight.

At a national level, the outstanding figure is Banzumana Sissoko, who died in 1987. Toward the end of the socialist period, before the overthrow of Modibo Keita in 1968, his songs were banned from Radio Mali, apparently because they were understood as critiques of the rich and powerful, and struck the theme that all power passes one day, which to most Malians was self-evident (Sanankoua 1990:42). The effort of the government to silence such a truth was taken as a sign that the leaders had lost their sense of reality. Sissoko also implied a comparison between the glorious rulers of the past and the corrupt ones of the present. Then the day that Modibo was overthrown, Radio Mali broadcast his banned songs continuously to emphasize the break. Later, in the 1980s, Sissoko was considered the "poet laureate" of Mali (Johnson 1986:69).

In 1979 Sissoko was asked why he never sang the praises of the living. He responded, "These dead heroes have done more for me than contemporary leaders. One sings only for those who deserve it. Da Monzon and Sundiata held a power that the community had vested in them. They died without ever being toppled because they got along with the people among whom they lived. Today the slightest authority swells the heads of our leaders and turns them into oppressors. They as well as their successors" (translated and quoted by Keita 1995:185 from *Jeune Afrique* #985, p. 55, 1979).

Keita argues that by looking at the work of Sissoko, and a younger *jeli* who died about the same time, Massa Makan Diabaté of Kita, we can "acquire an understanding of the value and enduring significance of *jaliya*, or the state of being a griot, in our modern world" (Keita 1995:182). Both represented traditional and enduring

long-standing one, or it might be circumstantial. In Kita, people argued that a man might invite a particular *jeli* to join him in a relationship, or a *jeli* might begin announcing that he was the *jeli* of so-and-so, thus creating a fait accompli. The *jeli* might be the agent of his patron, but he was also supposed to be his advisor. The possibilities for manipulation were clearly extensive. Comments on the untrustworthiness of the *jeli* were common. To be a good *jeli* in this role required a special personality and a delicate balance between subservience and assertion, and this is part of what *jeli* meant when they referred to *jeliya*, the condition of being a griot. The relationships were often unstable.

For instance, one of my first experiences with a *jeli* was with Aliou Kouyaté, a member of a family linked to the deposed chief who worked as a "go-fer" at the school where I taught in 1961-62. In order to curry favor with the school director and a powerful teacher, both outsiders to Kita, he would tell each one stories of what the other was saying about him (see text II in the appendix for tale-carrying). The result of this was to induce bad feelings between them. But soon they discovered the source of the problem, fired Aliou, and dealt with each other directly. Public opinion felt that Aliou's behavior only illustrated what one could expect from a *jeli*. I might add that Aliou also tried to "adopt" me, though he did not involve me in such machinations; my early notes are full of references to him.

The *jeli* are also supposed to give honest advice to their patrons, and in a more general sense to tell the truth to those around them, to reveal secrets at the right time and to the right audience (Meillassoux et al 1967:14). In the epics this is reflected in general statements of Maninka political philosophy, mostly aimed at deflating the ambition of the powerful. Some examples, considered almost as truisms, are taken from texts I collected in the 1960s:

> No king can reign over the world forever.
>
> God created men, and men are not equal. Even tomorrow morning men are not the same.
>
> God created men. Thus one should not say that there is no one stronger than oneself.
>
> If God creates a man and gives him good ideas, his life

While foreign interest in the *jeli* often concentrates on their role as "bards," reciters of epic poems with a historical cast, the self-image of the *jeli* focuses on their role as political and social advisors to their patrons. The word here for patron is *jatigi*, which is also used for a person who sponsors a newcomer in a community or is a landlord for a transient person such as an anthropologist (Hopkins 1972a:65-67). Every *jeli*, in fact every *nyamakala*, must have a jatigi of some sort to ensure their standing in the community. But in many cases the relationship was more personal. Thus one *jeli* explained the traditional situation:

> The *jeli* and the *jatigi* used to do everything together, but not today. If a *jatigi* sent a *jeli* on an errand, he would go. If the *jatigi* had a serious affair in hand, the *jeli* would help. If the *jatigi* was strong, the *jeli* would tell him to drop the matter. If the *jatigi* was right, the *jeli* would help. From time to time the *jatigi* would give something to his *jeli* if he was working. The *jeli* must work with the *jatigi*, otherwise the *jatigi* won't give him anything.
>
> [He also noted that in a meeting] the role of the *jeli* is to introduce the main speakers, not to take part in the discussion directly, though they may make indirect comments showing agreement. To have a proper discussion, *jeli* and *numu* ought to be present.

This description still held true in the 1960s, although adapted to the modern circumstances of political parties, election campaigns, and bureaucratic offices. *Jeli* and other *nyamakala* often played a role behind the scenes in helping people reach agreement and settle personal affairs. Maninka felt that one could not approach people directly on delicate matters, or powerful people under any circumstances, and that one should therefore use an intermediary. One consequence of this was that the prestige of the powerful is not involved, and thus more flexibility was introduced into the system. The type case of this was in marriage negotiations, where both the bride's and the groom's family could deal through their *jeli* from the first step through the conclusion of the ceremony.

The relationship between a man and his *jeli* might be a

[Manumission... has the goal of creating a free citizen, freed not only from the unjust behavior of other citizens, but also from out-of-date beliefs... All the contradictions which are present in the precolonial African society must be resolved if the leaders and the officials truly desire a socialist society. The fake clientships, the absurd inequalities of our time cannot play any role today, and this leads us to underline a special phenomenon which we find in some countries. That is the hierarchy of crafts...].

In Kita, this point of view was reflected more ambivalently by the secretary general of the single party that then governed Mali, who favored the organized efforts to reduce the scale and expense of rites of passage, arguing that this would eliminate the opportunities for the do-nothings who hang around such ceremonies to share in the gifts given. On the other hand, *jeli* would lose their political marginalization and could aspire to leadership roles. But the party secretary felt that certain roles of the *jeli*—their role as historians, notably, but also sometimes as errand-runners—could be retained.

Ambivalence was also reflected in a skit performed as part of a "Kita fair" in March 1965 (on the Malian theater, see Hopkins 1972b). The skit, called "Mass Education," first presents a village chief with a *jeli* who carefully points out that he is basically a farmer, that he only performs as a *jeli* because that is what he was born into. Into this situation comes a *jeli* with two women singers. He wants to perform for the chief in exchange for a gift. The chief agrees, but after the performance asks to dance himself. He is a much better performer than the *jeli*, who runs away in shame. The sequence is repeated with a group of slave origin. Then the chief explains that they would do better to go home and farm, that times have changed now, and he offers them a sack of millet for seed. The *jeli* accepts the admonition, but refuses the seed, saying that next year the people of this village would come to him for grain ! A subsidiary point is that rewards should go to skill or merit rather than to social position gained by birth. Interestingly, the actor who played the *jeli* was actually a *jeli* who was involved in the theater and in other aspects of modern civic life in Kita.

Stories of the origin of *jeli* often contrasted a pair of brothers, one who was a hero, while the other praised him for his heroism (cf. N'Diaye 1970:90; Zemp 1966:632-634), thus making praise the origin of the social role. I asked one *jeli* whether he sang people's praises as a way to earn money, or simply because it was expected of him as part of tradition. Unequivocally he stated the former, adding that *jeliya* (the *jeli* way) came from the Prophet Mohammed, so it could not disappear. However, he said that in fact more of his income came from farming.

Non-*jeli* often felt that they were placed in a difficult position, even exploited, by the formal praise. A young schoolteacher said that he always felt that he had to give *jeli* money when they flattered him because he could not appear less generous than his late father. In general, the carryover of *jeliya* into modern life, especially when Malians were thinking through the implications of the socialist options of their government in the 1960s, produced a feeling that *jeli* were unnecessary and were nothing more than "social parasites." At the national level, one proponent of this point of view was the socialist ideologue Seydou Badian (himself a *jeli* of the Kouyaté clan) who argued for the need to eliminate remnants of feudalism and to engage everyone in production. After being scandalized by the role of "ces mariages, baptêmes, etc., au cours desquels c'est à celui qui donnera le plus aux parasites sociaux, pour récolter de stupides mensonges en guise de louanges" (1965:114) [these weddings, baptisms, etc., during which people compete to see who can given the most to these social parasites in order to harvest stupid lies masquerading as praise]. Badian further argued that:

> L'affranchissement ... a pour but de créer le citoyen libre, libéré non seulement de l'action injuste d'autre citoyens, mais aussi des croyances désuètes... Toutes les contradictions qui existent au sein de la société africaine précoloniale doivent être résolues si le désir de la construction socialiste est réel chez les dirigeants et chez les cadres. Les fausses dépendances, les inégalités absurdes dans notre temps n'ont plus leur place aujourd'hui et ceci nous amène à souligner un phénomène particulier qui existe dans certains Etats. C'est celui de la hiérarchie des métiers. . . (Badian 1965:138-9).

> For the praise-singer took a curious part—I should say rather that it was direct and effective—in the work. He was drunk with the joy of creation. He shouted aloud in joy. He plucked his cora like a man inspired. He sweated as if he were the trinket-maker, as if he were my father, as if the trinket were his creation. He was no longer a hired censer-bearer, a man whose services anyone could rent. He was a man who created his song out of some deep inner necessity. And when my father, after having soldered the large grain of gold that crowned the summit, held out his work to be admired, the praise-singer would no longer be able to contain himself. He would begin to intone the *douga*, the great chant which is sung only for celebrated men and which is danced for them alone.
>
> But the *douga* is a formidable chant, a provocative chant, a chant which the praise-singer dared not sing, and which the man for whom it is sung dared not dance before certain precautions had been taken. My father had taken them as soon as he woke, since he had been warned in a dream. The praise-singer had taken them when he concluded his arrangements with the woman [customer]. Like my father he had smeared his body with magic substances and had made himself invulnerable to the evil genies whom the *douga* inevitably set free; these potions made him invulnerable also to rival praise-singers, perhaps jealous of him, who awaited only this song and the exaltation and loss of control which attended it, in order to begin casting their spells.
>
> At the first notes of the *douga* my father would arise and emit a cry in which happiness and triumph were equally mingled; and brandishing in his right hand the hammer that was the symbol of his profession and in his left a ram's horn filled with magic substances, he would dance the glorious dance (L. Camara 1972:38-39).

Camara then brings us back to earth by remembering that his mother disapproved of his father's working with gold on the grounds that it threatened his physical health. Incidentally, the work techniques of the smiths themselves were replete with musicality and rhythm (McNaughton 1988:23-32).

Jeli also saw praise-singing (interpreted as flattery by the local cynics) as part of their role, and certainly as a key way to earn money.

1995:43). One story that illustrates this was told to me by an adolescent boy of the Keita clan in 1964.

> One day, a woman *jeli* came on horseback with 60 *jeli* on horses to visit one of my Keita ancestors. She sang the praises of the Keita, and how they had come out of the Mande and ended up in the Bagué, and recounted all their exploits, while the 60 *jeli* accompanied her on their guitars. The old man was laying in bed at this time. He was so pleased by this that he immediately turned into a lion and began bounding about. All the *jeli*'s horses were scared and bolted, but he was chasing the cattle who at that time were just leaving the village. He came around in front of them, and the lion smell turned them back towards the village in fright. Just before the fattest one reached the village, he leaped on it and killed it. He then turned back into a Keita, and said to the *jeli*, "Here is your dinner." In theory only a Keita who is pure at heart can turn into a lion.

The Guinean author Laye Camara (also known as Camara Laye) published an "autobiography" in French in 1954. He was from a family of *numu* (smiths of the Camara clan), and his father in particular was a goldsmith. Here he recounts how a *jeli* (the go-between or praise singer) would accompany the woman who brought him gold to shape into an ornament. The story shows the links between praise and creativity, and the religious dimensions of the roles.

> The go-between installed himself in the workshop, tuned up his cora, which is our harp, and began to sing my father's praises. This was always a great event for me. I heard recalled the lofty deeds of my father's ancestors and their names from the earliest times. As the couplets were reeled off it was like watching the growth of a great genealogical tree that spread its branches far and wide and flourished its boughs and twigs before my mind's eye. The bard played an accompaniment to this vast utterance of names, expanding it with notes that were now soft, now shrill (L. Camara 1972:32).

both men and women, and from time to time we would be invited to perform a ceremonial dance step. The master of ceremonies made a speech linking us to the history of the town. And we provided not only the money but also the kola nuts and the tea. These gifts are a significant source of income, and the desire to claim their share acts to encourage members of *jeli* families to maintain their affiliations.

In 1965 a prominent but somewhat anomalous figure in Kita was Mme. Montrat, the head of the maternity clinic—anomalous because she was a woman from outside Mali and lacked a place in the traditional lineage and caste system. Some *jeli* led by Magassi Tounkara asked permission to come "greet" her. The main performer was Fadigi Sissoko, a bard from the village of Dambana, south of Kita (see Johnson 1986 for an analysis of a text Fadigi recited in 1968). Fadigi recited the epic of Sundiata and the people of Kita, while another *jeli* accompanied him on the guitar and a third was his "namu-sayer." Present were about 30 *jeli* and a few others. Mme. Montrat eventually gave a present of 10,000 CFA (then about $40) to which a man named Sékou Keita added 1,000—when the story reached the role of his ancestors, Magassi had brought Keita into the center of the ring to dance a few steps. Mme. Montrat then gave the money to Magassi, who gave it to the "namu-sayer," who then made a speech. Of the total amount, 200 was set aside for the *garanké*, and 2500 was given to the *jeli* who were present but did not perform, while the performers divided the remaining 8300. Later Sékou Keita commented that Mme. Montrat had given about twice what she should have, but of course her generosity diminished his gift.

Praise and exploitation

One of the consequences of reciting history at rites of passage is to remind those present of what that history is—and for the people of Kita and their neighbors, to give an explanation of the present in terms of the past is crucial. But another consequence is to "praise" some of those present; the step from history to praise is quickly taken. This praise causes the individual targeted to swell up ("to swell with pride" as we say in English), in extreme cases to explode. Only by giving a present to the praise-singer to halt the praise can this swelling be controlled (Zahan 1963:134; Meillassoux et al 1967:14; Hoffman

A relatively traditional and prominent *jeli* was Kélémanson Diabaté, who lived with his large extended family in the village of Karaya about 20 km east of Kita, where his family also farmed. Local boys had already told me that if he praised a donkey it would bray, if he praised a frog it would croak. One day he appeared and offered me a chance to drive him home. He said he had just come from being the chief *jeli* at the funeral of the father of Modibo Keita, the president of Mali at that time, and he recounted all the gifts that mourners had brought to that funeral: 24 bulls for slaughter, a truckload of kola nuts from Côte-d'Ivoire, and so on. He would only admit to the gift of a horse for himself from a *numu* client of the president. A few months later I heard that Kélémanson had planned a tour of rural areas with another *jeli* man and two *jeli* women, to raise money. The trip took them about a month, and they received altogether 6 cattle plus money, and they found this disappointing. I recorded several texts from Kélémanson, both directly and from the radio, and a version of his recital was published by Cissé and Diabaté (1970). When we arranged to meet for a recording session, he made it clear that I would have to bring money, meat, and kola nuts—payment in advance; he once refused to perform for someone who wanted to hear his recital first before deciding how much it was worth.

Making gifts to *jeli* (and other *nyamakala*) at rites of passage and other public events is a key way for a person to show generosity and to seek prestige. These gifts are sometimes given to a particular *jeli* but more often are given collectively to all those present, or perhaps a collective gift is given to men and another to women. Then the *jeli* argue among themselves over the division of the sum. The gifts are always announced publicly by the *jeli* who is acting as master of ceremonies, and some kind of an overall record is kept. The total given then redounds to the credit of the person whose rite of passage is being celebrated, as well as to that of the giver; the *jeli* get the money. Groups of *jeli* also create situations, such as the two major Muslim holidays of `Id al-fitr and `Id-al-adha ("Tabaski" in Mali), when they call on prominent people and perform in exchange for gifts. In 1965, for instance, they called on the "commandant de cercle," the chief government administrator in the town, as well as the imam of the mosque and other prominent figures. In 1992 when we revisited Kita, we were told that the "*jeli* of Moribougou" wanted to greet us, and this was organized as an evening session lasting several hours in an open space in the town. There were instrumentalists and dancers,

had learned many texts by heart but he could not discuss them as history, that is, he could not answer questions on his text. I recorded texts both from him and from his brother Mamadou Diabaté (see texts I, II, and IV in the appendix). Kélémanson Diabaté was one of the most prestigious reciters and *jeli* in the Kita area; some of his recordings were broadcast over Radio Mali (see text V in the appendix). In contrast to Jelimadi, he could relate his texts to the context of local history. Solo and Mansamakan Tounkara also lived in a village north of Kita, and were farmers as well as *jeli* (see text III in the appendix). Sama Danhon was a foreman on the railroad. Kader Kouyaté, who earned his living preparing petitions to the local court, had the reputation of sometimes expressing unwelcome truths in public. Djigui Diabaté was a medical doctor who become one of Kita's two members of the National Assembly, despite the feeling of many that this was not an appropriate role for a *jeli*.

Among the *jeli* who lived in and around Kita there was thus a wide range of professions, reflecting the times and the evolution of society as well as a sense of the past. Many who were born *jeli* did not live as one. Among those who did, some men and women assumed the traditional role of the *jeli*, as advisor or client to an important non-*jeli*. Thus Tiemoko Kouyaté was the *jeli* of the former chief, Simbon Keita. And Mamoutou Coulibaly, the other of Kita's two parliamentarians, also had "his" *jeli*. Others, such as the *kora* player Mfa Diabaté and some of the guitarists and women singers, were professional musicians. Many of them, although they occasionally returned to their Kita home, were based in Bamako or the coastal cities where there was more of a market for their music. Some made their living as "bards," performers of historical epics which rehearsed in various ways the glorious deeds of people's ancestors (see example V in the appendix). Others helped organize rites of passage, such as the naming ceremonies held a week after birth, marriages, and less commonly boys' circumcisions or funerals. Sometimes these *jeli* were also invited to enliven events of state ceremonial — and when they were not, they often invaded them anyway to reconstruct them according to their traditional norms. They would impose themselves as musicians, dancers, or "talking chiefs" or begin to praise the leaders present. All of these activities generated some income. But many *jeli* worked as teachers, civil servants, merchants, or farmers, and took part in the *jeli* life only episodically or not at all. A few had repositioned themselves as spokesmen for Islam.

In Kita town and the surrounding villages there were, in the mid-1960s, 3701 *nyamakala*, representing 7.8% of the total population. There were proportionally more in the town than in the villages: 16.5% as compared with 6%. The *numu* were a majority overall, and in the rural areas, while the *jeli* were in a narrow majority in Kita. In the towns, there were 7 *jeli* for every 5 *numu*; in the villages, the ratio was reversed: 5 *jeli* for every 7 *numu*. Overall the ratio was 10 *numu* for 9 *jeli*. Of the 81 villages covered by these figures, 50 had *nyamakala* of some kind present. Forty had *numu*; 29 had *jeli*; 19 had both. The tendency was more striking in the case of Kita town, where the *numu*, though less numerous, were found in all 7 quarters, whereas the more numerous *jeli* were found in only 5 of the 7, and were concentrated in two of them (Makandianbougou and Moribougou). *Numu* were evenly distributed, while *jeli* clustered.

Counting the *jeli* who live in two villages close to Kita, many of whom participate fully in town life, appreciably more than half the *jeli* in the Kita area live in the town. They are attracted to the town because it is the seat of political power and the source of money. The *jeli* of the Kita area recognize a chief, who probably always had more prestige than authority.

There is a mention of the *jeli* every few pages in the notes I took in 1964-65; some but not all of the individuals have remained in my memory. Jelimori "Mfa" Diabaté was an accomplished player of the kora, who could play songs associated with Sundiata and Samory, but who also regaled us with his version of "Jingle Bells." Among women, Fanta Sacko was a singer, and Founé-Hawa Demba was known for making speeches at public events. Dadji Diabaté was the town crier, who would circulate in Kita to announce meetings and other events; he was also a frequent master of ceremonies at rites of passage. Sambou Diabaté was a teacher of the Koran and Arabic; he had spent two years in Mecca as well as two years in Khartoum and another year elsewhere in the Arab world, and his specialty was to recount the stories from the Koran. Moulay Diabaté, a merchant, was also a "pilgrim" who was associated with the Wahhabi religious position within Islam, while Lamine Diabaté ran a Koranic school. Diango Kouyaté was a merchant and local politician who was also involved in the Kita theater troupe. Jelimadi Diabaté was a blind singer who lived near us and who made visits from time to time; he

they recite epics. They are also often accompanied by a person who helps maintain rhythm and balance in the text by periodic interjections, often the word "namu," from the Arabic for "yes." It has been argued that this musical and rhythmic accompaniment is what turns this speech into poetry (Johnson 1986:30-38; his transcription of a text shows this pattern).

Perhaps because their status precluded any ambitions for chiefly positions, *nyamakala* were frequently used as advisors by precolonial and colonial chiefs and kings. In 1966, the Frenchman who administered Kita in the early 1940s wrote me concerning the first chief in Kita to have a modern education (Simbon Keita was a schoolteacher who became chief in 1942; he and Barlet were partners in local government): "Simbon... faisait néanmoins, figure de grand *fama*, ne se déplaçant jamais sans son épouse préférée et sans ses griots" [Simbon... nevertheless maintained the aura of a big chief, and never travelled without his favorite wife and without his griots] (Barlet 1966). This association of chiefs and *jeli* may still be seen with modern political figures. On the whole, it seems to have been easier for a *nyamakala* to advance to the inner councils of power through clientship than for a *tontigi*, limited by his level of seniority in the lineage system and by clan rivalries. Because of their political neutrality, suggestions concerning public welfare frequently came from *nyamakala*. Thus in one village near Kita, the suggestion to rebuild a men's lounging platform came from a numu: had a *tontigi* made it, the suggestion would have triggered off the processes of clan and lineage rivalry.

The various *nyamakala* groups are supposed to stand in a symbiotic relationship to one another and to the *tontigi*. Each segment of the population has its task, and each is necessary to the proper functioning of society. Thus a "typical" village should be composed of *tontigi* farmers, and enough *jeli*, *numu*, and other *nyamakala* to carry out the necessary tasks. Although the notion is relatively theoretical, I did once see this functional interdependence in operation at a threshing bee near Kita. While the *tontigi* farmers were threshing the village *jeli* played drums and sang songs to encourage them, and the village *numu* sat under a tree to one side repairing their wooden flails.

of Da Monzon of Segou (18th century) and Almamy [al-Imam] Samory of the upper Niger valley (late 19th century). The most competent *jeli* can also discuss the history of the area in which they live and the genealogies of those around them, as can many *tontigi* who also know the history of their clans and regions. I do not know of any systematic differences of content between the versions recounted by *tontigi* and *jeli*. But only *jeli* can turn the history into formal performance.

The question of whether these reciters are historians or poets came up at the Manding Conference held in London in 1972, when the organizers tried to bring together professional historians, both African and Western, with these bards. Rather than a confrontation of different kinds of knowledge, however, the situation turned into one in which the bards sang the praises of the families of the African historians present, such as the distinguished Senegalese historian Sékéné-Mody Sissoko, who encouraged them by offering them gifts. The *jeli* turned out to be bards and performers rather than crypto-historians anxious to debate with another form of knowledge. Both *jeli* and academic historians are interested in the past, but their attitudes towards their knowledge and its use contrast. The reputation of the historian is based on what he can display of his knowledge, and he tries to learn more; the reputation of the *jeli* is based on what he is believed to know but does not say (the "secrets"), and what he does say is in the context of a conventionalized performance. And a performance is not a seminar.

It should be noted that a sense of history is strong among Maninka. Social situations are explained by their origins. The chiefship of a village, for instance, is supposed to belong to the group who settled it first (see text V in the appendix which explains why the Tounkara, who settled Kita first, are not its chiefs). The elder has precedence over the junior (see text III which dramatizes this situation through the story of Sundiata's birth). Hence "history" has the function of a social contract (Hopkins 1979), and the witnesses to that contract are the *jeli*.

Jeli are also musicians, who have the exclusive right to play certain instruments, such as the *kora* (lute), *ngoni* (5-string guitar), and certain types of drums (S. Camara 1976:107-110), and who provide music both on ceremonial and casual occasions. Certain dance steps and songs are theirs. Their involvement with music and with history are related, for *jeli* are usually accompanied by music when

than between the *nyamakala* groups. Each group has its own characteristic clans and clan names; for the *jeli* of Kita the most common clan names are Diabaté, Kouyaté, Tounkara, and Sissoko. Membership in clan and caste is inherited from the father, and *jeli* are organized first in family groups, then by locality.

The "smiths" or *numu* in general have as their task the preparation of cultural items from natural raw material. The men smelt and work iron and other metals and work wood, while the women manufacture pots from clay. *Numu* men also circumcise boys and their womenfolk perform the cliterodectomy on girls. They are reputed to have extraordinary magical ability. They appear as culture heroes in many myths, both Maninka and from neighboring tribes (Dieterlen 1951:113, 1965; McNaughton 1988).

The "griots" are, in Zahan's phrase, the "artisans of the spoken word" (1963:132). They appear every time the spoken word needs to be repeated, given heightened value, remembered, presented in a special manner as in music or praise, or used as a social lubricant. If the *numu* transform nature to culture, the *jeli* may be said to transform culture to superculture. Above all, they are performers.

The *jeli* are intermediaries par excellence. The patterns of social interaction are so dependent on having someone to enhance the value of the spoken word (by repeating and transmitting it) that if a *jeli* is not available, another kind of *nyamakala* may fill the gap; if there are no *nyamakala* at all, a *tontigi* will do. The *jeli* play a crucial role in preparing and conducting marriages, naming ceremonies and other rites of passage. They play the role of master of ceremonies at the actual event. The *jeli* are also involved in all kinds of interpersonal dealings between *tontigi*, even in modern political contexts. *Jeli* also are spokesmen or "talking chiefs" at public political meetings, where, unlike chiefs, they could raise their voices. They are heralds and praisers. In precolonial days, a *tontigi* on the road would send his *jeli* into a town ahead of him to arrange his welcome (Park 1954:251; see also text IV in the appendix).

Jeli are also historians and genealogists. For this reason the English-language literature designates them as "bards." They specialize in performing epic poems (*fasa*) concerning Sundiata Keita, the semi-legendary 13th century king of Mali (see texts III and IV in the appendix). These poems often start with the creation of the world, and link Malian history to the early days of Islam (see texts I and II in the appendix). *Jeli* also recite epics based on the more recent figures

Ghana (Niane 1962). This has produced a certain court culture, and also strong patterns of hierarchy and inequality.

Maninka society is based on the patrilineal extended family at the local level and on extensive clans, known by their clan name at the regional level. Maninka society traditionally recognizes status differences (see Cissé 1970; Hopkins 1971, 1972a; Leynaud and Cissé 1978; Conrad and Frank 1995). Membership in the status categories is by birth; the groups are endogamous while their component clans and lineages are exogamous; and there is some sense of ranking, based on the role of each in a traditional division of labor. There are three main status categories, sometimes, and rather misleadingly, called "castes" by analogy with India (N'Diaye 1970).

1) The *tontigi* or *horon* are warriors, farmers, and chiefs. They form the majority of the society, and are the point of reference to which all the other groups are oriented.

2) The *dion* and *wuloso* are slaves. The *dion* were slaves recruited through capture in warfare; they could be traded. The *wuloso* were those born into slavery; they could not be sold or traded away from the household into which they were born. Slavery was abolished in 1906, and few institutional correlates remain. It is impossible to know now how many people are of slave origin; a census taken in Kita in 1890 found that 13.5% of the population were slaves.

3) *Nyamakala* is a term that covers a series of groups, including griots (*jeli*), smiths/potters (*numu*), leatherworkers (*garanké*), and some smaller groups (e.g., *funé*). The *garanké* and the *funé* are only represented in Kita by a few individuals. At present *nyamakala* are about 5-10% of the population. In the Maninka-inhabited Kangaba area of Mali, all *nyamakala* were 8.7% of the population (Leynaud 1961:151), while Tamari estimates that they were around 5% among the Bambara of the Segou area and in the Beledougou (1995:61, 81). Each group is considered to have a distinctive occupation. Many members still follow that occupation, even if only part-time, but group membership is independent of whether or not an individual follows the traditional occupation. Traditionally members of these groups had to be attached, individually or collectively, to *tontigi*, who were their hosts or sponsors. Each of these groups is endogamous, but the marriage barriers between *nyamakala* and tontigi are much stronger

later visits and from the literature. It is based on my field notes (diaries and transcriptions) from that time, and also on the "head-notes" (memories of field research) however they may remain a generation later (Ottenberg 1990:144). I should mention that in this paper I use the word "griot" to refer to the social category found in various West African societies, and the Maninka word *jeli* (pl. *jeliw*) when I am referring specifically to the situation in which I did my fieldwork. The paper thus reflects both my memories of *jeli* in Kita and the role that *jeli* played there as repositories of memory, among other roles (see photographs at the end of the article).

When I was in Mali doing field work in the 1960s the country was newly independent and had chosen the path of socialism under the rule of a single party, known as the Union Soudanaise-Rassemblement Démocratique Africain. The president was Modibo Keita, a former schoolteacher. This regime was overthrown in 1968 and replaced by a military regime that was in turn replaced by a relatively democratic civilian regime in 1991-1992.

Maninka social organization

Kita is part of the Mande cultural area which covers western and southern Mali, northeastern Guinea, and some parts of Côte-d'Ivoire, Senegal, and neighboring countries. The ethnic names one encounters include Maninka, Malinké or Mandingo, Bamana or Bambara, Diula, Soninké or Sarakollé, and others. The historic center of this cultural area is the town of Kangaba, in Mali southwest of Bamako, about 200 km from Kita. The Mande area is in turn linked historically with the Wolof and Serer parts of Senegal, with the Fulani and Toucouleur spread throughout West Africa, with the Mossi kingdoms of Burkina Faso, with the Sonrai of Mali and Niger, and more distantly with the Hausa and Fulani peoples of Niger and northern Nigeria. In short, we are dealing with cultural patterns that extend throughout the more or less Islamized savanna region of interior West Africa, a substantial strip of territory between the coastal rainforest peoples to the south and the desert nomads to the north. The boundaries between groups are fluid and not to be accorded undue concreteness. One noteworthy feature of the area is the existence, over the last thousand years, of large-scale kingdoms, such as the medieval empires of Mali (ruled by the Keita clan referred to by Kouyaté) and

Memories of Griots

Nicholas S. Hopkins

> I am a griot. It is I, Djeli Mamoudou Kouyaté, son of Bintou Kouyaté and Djeli Kedian Kouyaté, master in the art of eloquence. Since time immemorial the Kouyatés have been in the service of the Keita princes of Mali; we are vessels of speech, we are the repositories which harbour secrets many centuries old. The art of eloquence has no secrets for us; without us the names of kings would vanish into oblivion, we are the memory of mankind; by the spoken word we bring to life the deeds and exploits of kings for younger generations (Niane 1965:1).

Thus begins the reciter of the story of Sundiata as recorded by the Guinean scholar Djibril Tamsir Niane. But what is meant by the word "griot" ? The word itself has become evocative, not only in the West African savanna, but also in African-American literature and elsewhere. Sometimes the word is used to refer to storytellers ("bards") or to those versed in the art of words (Zahan 1963; Johnson 1986; Bird and Kendall 1980), sometimes to musicians (Zemp 1966:611), sometimes to the keepers of tradition (as in the quote above: the repositories of secrets, the memory of mankind), sometimes more prosaically to "social parasites" who live from the gifts of others, who reflect an oppressive feudal order, in short who are a social category destined to disappear (Badian 1965). In fact, griots have proved adaptable to changing conditions, and if they are now more often found in the recording studios of Abidjan or Paris than in the courts of kings then that is no more than a reflection of present-day circumstances.

This paper examines the griots as I knew them in the small Malian town of Kita between 1961 and 1965, with some updating in

"nice new (non Maasai) name," Henry.

The first person narration and the coincidence of the narrator and author sharing the same Christian name, suggest that the novel is expected to be considered autobiographical. Autobiographical elements would help to explain elements of the plot which suggest that getting the education is only possible with extraordinary good luck. For example, the stranger who shares his name not only introduces him to the school in Arusha, but pays his school fees. How was Livingstone, himself still an unemployed student without family support, able to cover someone else's eight years of school fees in one payment? Can every Maasai student whose parents oppose his education expect to be allowed to spend each vacation living in the headmaster's home?

12 Compare also pages 137, 141, 142, 147, 149, 151.

13 The word, "morans" occurs on page 10 and has the following explanation in the glossary; "Properly *ilmorran*. Warriors; young men in the prime of life, between 18 and 35 years of age." Even here the existence and nature of the institution is suppressed.

14 Henry R. Ole Kulet, *To Become a Man* (Nairobi: Longman Kenya, 1972 [Reprinted 1985, 1989]).

15 Henry R. Ole Kulet, *The Hunter* (Nairobi: Longman Kenya, 1985 [Third impressin 1990]).

16 Henry R. Ole Kulet, *Daughter of Maa* (Nairobi: Longman Kenya, 1987).

17 Henry R. Ole Kulet, *Moran No More* (Nairobi: Longman Kenya, 1990).

On pages 150 and 151 the sticks have disappeared:

> "I can now see clearly that it is possible to hold a book in one hand and a spear in the other."
>
> "May God bless you and help you to lead our beloved country. When you hold books, do not forget also to hold your spears to defend her. [Does 'our beloved country' refer to Kenya or Maasailand?]."

In many ways the novel has actually failed to show that it is possible to carry the book, the spear, *and all the most essential sticks*.

9 A Maasai schoolteacher, speaking in the 1980s:

> "The Maasai and the Jews have some customs that are the same. We don't drink milk with meat, and we have always had circumcision. The Maasai have never believed that you went any place after death. They believe that when you die you are finished. Death to the Maasai is not such a bad thing. Even when the moran raided cattle from Europeans who had guns, they did not fear death. The Maasai know that when you die you become like the soil. When I was young, the Maasai would take a dead man and smear his body with sheep fat, put a clean *shuka* on him, and leave him on the plains to attract wild animals. I remember when an old man died in our *boma*. The women were crying, shouting and screaming. The children kept playing, but then everybody else became quiet, nobody talking, nobody eating. After about two days they recovered. It was normal. The Christians fear death very much."

Cheryl Bernstein, *Maasai Days*. (New York: Doubleday Anchor, 198) 9.

10 By "explicitly religious act" I mean to distinguish acts such as prayers from acts which are religious, but perceived as acknowledgment or employment of reality (curses, amulets, blessings, bewitching, etc.) This quite untenable distinction is needed because, since the narrator does not recognize religion in the latter acts, he subscribes to them despite his Christianity.

11 I have added the emphasis to suggest that Lerionka really is in agony. It is not at all insignificant that Livingstone's original Maasai name is also Lerionka, and that Livingstone has chosen his own English name, which the author does not seem to find ominous, and that it is Livingstone who will choose Lerionka's

English word to denote any group of people sharing the same language, genetically based religion, rituals, and social and political organization. The adjective, "tribal," is retained for its pejorative implication: "dysfunctional allegiance to kabila at the expense of constructive national unity."

In characterizing the cultural history and social status of Maasai in Kenya, I am reporting as an observer relying on readings, conversations and experience, but stressing popular perceptions rather than the many complexities, ambiguities, caveats. For example, I omit the extremely important trends since 1971 toward farming, which was once despised, toward frequent employment as tour guides and security guards, and especially toward education and entry into the urban social structure at all social levels. I must be held accountable for the rife simplifications and implicit value judgments of this overview, except when I am reporting values I perceive to be inherent in texts discussed.

3 Speaking in a radio interview re-broadcast in Tanzania in July, 1992.

4 Examples of the genre: Grace Ogot, The *Promised Land* (Nairobi: East African Publishing House, 1966); Khadambi Asalache, *A Calabash of Life* (London: Longmans, 1967); Charity Waciuma, *Daughter of Mumbi* (Nairobi: East African Publishing House, 1969); Joseph Buruga, *The Abandoned Hut* (Nairobi: East African Publishing House, 1969).

5 Henry R. Ole Kulet, *Is it Possible?* (Nairobi: Longman Kenya, 1971 [Reprinted 1985, 1988, 1990]). All page numbers in the article refer to this edition.

6 When he obliquely hints his hesitation simply by mentioning the subject with his mother, his father is outraged.

> "For the first time in my life I wept, first for offending my mother and second because I made my father feel that I was defying his orders." (p.44)

7 Cf. Saaya, "Do not worry, young man. These things happen to men, and you are a man." (p.77)

8 The slight difference in the words are symptomatic of the way the novel obscures the problems it cannot resolve. On page 13 the problem is more complicated than it is at the end:

> "...how do you expect a man to be able to hold the heavy spear in one hand, the sticks in the other, and books at the same time?"

into Maasai acculturation which was philosophically, anthropologically and artistically more acute than in any other Kulet novel. In subsequent novels the Maasai culture becomes irrelevant. Except for *Daughter of Maa* , only token attention is given to Maasai culture and there are no Maasai characters leading a traditional Maasai life. Ole Kulet's novels came to ignore the social and political ideals and realities confronting most Maasai.

By a standard of enduring popularity, *Is It Possible?* is an eminently successful novel. It is an engrossing and inspiring story of vividly distinct characters and suspenseful episodes. It has a serious thesis which generally is demonstrated rather than preached. It has always been popular and remains in print. It is still optional reading in the secondary curriculum of two nations. Thus for a generation it has served a political function. It accords with the view which official Kenya and Tanzania hold regarding education among the Maasai. Obviously this does not mean that it was written to serve any government. I find it utterly sincere, open, ingenuous. Only conviction can explain the incidental way the novel endorses Christianity and exalts courage despite the problems both pose for the reconciliation which the novel is proposing. It is from conviction that the author appeals to Maasai to accept education and integration into the second world, and it is from conviction that he displays only placid aspects of Maasai culture to all others. Only as an appeal in its social context, that is, only as political discourse can the unique strength of this novel be fully understood.

NOTES

1 The final words (page 144) of Tepilit Ole Saitoti, *The Worlds of a Maasai Warrior; An Autobiography* (London: Andre Deutsch, 1986).

2 In English the word "tribe" carries pejorative, racist connotations, and a very inconsistent range of meanings especially when applied in the African context. It suggests inadequate or "primitive" social organization and technology, but is often applied to huge, highly complex nations if their population is not Caucasian. The word "tribe" is avoided throughout this essay. Unfortunately the usual substitute, "ethnic group" is cumbersome and diffuse in meaning. I will therefore use the Kiswahili word "kabila" (pl. "kabila") as an

Kulet's second novel gives a more trenchant view of the conflicting values Maasai entertain. In *To Become a Man* again the central character has received a school education, but he, like all the other central characters, regards himself as fully committed to Maasai values.[14] They all try to exploit the changing political and economic circumstances in pursuit of traditional Maasai goals. Those who accept some European concepts (like Hell and an omnipotent god) and values (like considering cattle raids sinful) do not realize that in logical and practical terms their beliefs are irrational and disastrously untenable. On its most profound level the novel explores the consequences of culpable, yet idealistic error. But *To Become a Man* is also remarkable for its political silences. From it one could not guess the acute ethnic hostility that Maasai cattle raids engendered or how loathe employers were to employ educated Maasai, although the choice between raiding and employment is the catalyst for the whole plot.

In *The Hunter*, where Kenya's contemporary tourism and poaching are the central institutions, the Maasai ethnicity of some major characters has receded to a misleading irrelevance, except for the Maasai's excellent reputation in both occupations.[15] By contrast, *Daughter of Maa* applauds the emerging status of women in Kenya generally.[16] The issues are generic: polygyny, inheritance in polygamous households, arranged marriages between two families rather than two individuals, and especially the expanding roles for women in employment and family decision-making. The cultural environment and the characters are Maasai. By the exclusively Maasai particulars and the consistently generic issues, the novel implies that Maasai culture does not essentially differ from any other Kenyan ethos.

Several characters in Ole Kulet's last novel, *Moran No More*, are not Maasai, and those who are little influenced by their ethnicity.[17] Although the novel endorses certain trivial institutions such as rituals of greeting, and certain critical ones such as circumcision, the action of the novel supports one character's claim that the Maasai way of life is dead. The central character and the novel embrace a secular life of privilege, where ethnic rivalries are said to be transcended, and power where the temptations of corruption are hard to avoid. Maasai beliefs and ideals become simply irrelevant.

Thus the successive novels have reflected changes in Kenyan economic and social structures. *To Become a Man* offered an insight

displays of disrespect.) In the interest of reconciliation this most poignant aspect of life in the two worlds is suppressed in *Is It Possible?* If Lerionka feels that there is something "uncivilized" in the Maasai way of life, as he is clearly inclined to do, he is merely adopting the general view in his new, adopted world.

A central institution of traditional Maasai life is the adult male's period of up to fifteen years as a *moran* (warrior), after boyhood, before marriage. It is not even mentioned in this novel. Lerionka, once he is properly circumcised, will be eligible to become a moran.[13] But we are told his plans, and they are totally incompatible with the *manyatta* (the moran barracks). There can be no honest discussion of a Maasai man's definition of a fulfilled life which simply ignores this option which was once no option at all. In fact, it would have been pivotal in every character's concern. Thus the reconciliation which the ending of the novel claims, between Lerionka and his culture could not have been possible without his enjoying at least a short period as a participating moran. On the contrary, the novel suggests that one can be completely Maasai without moranhood. It is hard to imagine how one could have overtly defended such a claim in 1971, because even then every non-Maasai Kenyan knew that moranhood is fundamentally incompatible with membership in the two worlds, and it was incompatible with a supra-tribal allegiance to the laws and ethics of modern Kenya.

Is it possible for the individual Maasai and the Maasai culture as a whole to be comfortably, honorably, productively integrated into modern Kenyan society? The novel answers affirmatively by skirting all of the most intransigent problems. In part this was done because the literary community was committed to a conspiracy of silence. Parading tribal conflicts was reviled as divisive, seditious. In part it was done because literary fashion had outgrown the obsolescent genre of fiction which painted idyllic anthropological defenses of indigenous cultures Furthermore, such an emphasis would have addressed the novel to an exclusively non-Maasai audience, robbing the book of half its political intent, namely the apologetics addressed to Maasai. Instead the author is content to record random examples of quaint or noble conventions. Within a general knowledge of the culture these glimpses are important and revealing. But most readers did not have the requisite information to perceive their role in the network of Maasai institutions. From the novel itself one has no idea what Lerionka is giving up.

associates in the struggle, and by their frequent use of Kiswahili. It is stressed directly by the lectures Lerionka gets from every educated elder he encounters, each maintaining that "what we are trying to teach the people is to have pride first for Kenya and let the tribal pride come next. We want people to regard the tribes as brothers of one mother, Kenya." (p. 146)[12]

In *Is It Possible?* the profession of unity requires silence about several facts which seriously influenced the thinking of any Kenyan who would be reading the book. The actual warfare, concentration camps and deaths which led to independence had been suffered almost exclusively by a few kabila in one region of the country. Few Maasai had been involved even in the political efforts to win freedom; some were even employed by the colonizers against the insurgents. The abuses of the colonial government had impinged least upon Maasai life, and few Maasai had understood how Uhuru would affect them for good or ill. By the time the novel was published every Kenyan knew that tribalism was a factor in shaping the character of Kenya's independent government, economy and social structure. By 1971 every reader would have to regard Livingstone's sentiments as a welcome theoretical stance but an elusive, impractical ideal.

Most Kenyan readers would also have been aware of critical silences. The novel gives no hint of the long history of hostility between Maasai and their neighbors, caused in part by the simple fact that Maasai knew that they have a god-given right and duty to appropriate any cattle owned by non-Maasai. Cattle raids were a principle means by which each Maasai of fighting age was required to increase his family's stock. The novel's claim that earning money to buy cattle would be as fully satisfactory a manner of acquisition was simply not true. Buying does not display bravery. And bravery is the most essential element of a Maasai man's public identity.

Many contemporary urban Kenyans regard Maasai culture as quintessentially "primitive." Virtually every aspect of the culture is despised. some of the most effective and useful facets of Maasai culture are the most demeaned. The unusually elaborate rituals which mark all rites of passage, the symbolic gestures of respect, blessing and communal interdependence are precisely the kinds of mores many Africans have readily exchanged for European manners. Maasai in the cities are subject to as much spiteful contempt as can be managed with impunity. (The pride, dignity, physical prowess, courage and notoriously quick temper of the Maasai are compelling deterrents to

doing so, they will copy what they think is good, by their own choice. But if you try to show them that, because you have gone to school, you are better than they are or that what you are wearing is better than what they are wearing, you will make them hate you and your way of life."

"I see," I said, trying to absorb the long speech. He was talking of many subjects I did not understand. (pp.93-94)

The inadequacies of this advice are stunning. Though it pretends to address the difficulties of living in *both* worlds, it says nothing of the difficulties the educated Maasai will face in dealing with non-Maasai, educated or not. It deals only with the troubles he will have with other Maasai. It presumes that the individual's attitude, humility, can prevail over the very real and cogent conflicts of interest, of values, of power, of esthetics and religion, of all the competing social mores which confront the Maasai in two worlds. There is no reason to expect that treating others as your equal will induce them to treat you as an equal, if they "know" that you are not. How could a Maasai consider himself merely the equal of an uncircumcised man who does not know how to fight a lion, and demeans himself by tilling soil rather than accumulating cattle? How can a prosperous, educated, worldly wise Kenyan consider himself the equal of an illiterate, unemployed man dressed only in a sheet, who does not know how the laws and political institutions of his own country operate? How will humility help to resolve the battles over disputed land or the injustices of nepotism? It is no surprise that Ole Kulet abandons the sanguine optimism of this advice in later works.

In the late 1960s Kenyan fiction and poetry consistently promoted a national unity transcending "tribal difference." Simultaneously each major kabila was jockeying to secure and advance its position in relation to the others. In this struggle the most spectacular of the disadvantaged kabila were the Maasai. In this context inevitably Ole Kulet's novel was a representation of his people to the Kenyan reading public. Predictably the novel emphasizes the national unity as a moral and intellectual imperative. This theme is introduced as soon as Lerionka graduates from primary school, now a certified citizen of the two worlds. The year is 1959. The fight for Uhuru is presented as a national cause. Its non-tribal character is indicated indirectly by the names of Livingstone's

The world of the educated and that of the people at home, your people. People who are educated will say that you come from a 'backward people.' Your people will say you have forgotten your customs, your language and even respect. The only advice I will give you—if you are going to school—is never be proud. Always show people that you are like them. After all, we are not different, are we?"

"No, we are not," I said, but I saw a difference. He was educated; I was not.

"Learning, poverty, wealth—any material thing—cannot make human differences. So long as we live, we are all equal."

"What do you mean?" I could not understand.

"What I mean is, for example, you and I. You may say we are different because I have gone to school and you have not. But, on the other hand, you might be better in talking and convincing people. People might like you while they hate me. So you will find that while I am better in one way, you are better in another."

"What are you driving at?" I asked. I did not understand.

"What I am trying to tell you is that when you go to school at last and you come home, please try to show your people that you are equal to them. If I did not put on this sheet my mother would have always looked at me with suspicion. I wish you could have seen how happy she was this morning."

"How can one live in two worlds? I asked. "I mean, how can one be learned and at the same time fit in with uncivilized people?"

That question nearly brought Livingstone to tears. His eyes opened wide and, for the first time looking a bit annoyed, he said, "Please, please don't call them uncivilized. In fact they are more civilized than most of us who have gone to school. With us, we are left in some place between foreign culture and our own. As for your first question, it is very easy to live in two worlds, so long as you are not conceited. If you treat all people as your equals—mark you, in the respect that you show them—you will see how it is possible. After treating them as you would like to be treated, mix with them. Show them that you are not different from them. By

another forest, he again prays to Jesus and then "I felt that we were three rather than two. I gathered courage...". (p.61) There is one occasion when a character practices the Maasai religion as an explicitly religious act.[10] Mpoke, Lerionka's older cousin, habitually prays before dawn, aloud. Out of curiosity, Lerionka tries in vain to eavesdrop. (pp. 40-41) Maasai religion is but a mere oddity to him. Thus the novel indirectly, but no less decisively rejects the Maasai divinity and endorses Christianity.

The conversion is not only religious. The first time he sees Livingstone he describes him:

> He wore long, black trousers, a check jacket and blue shirt. As he came closer I saw that he wore black shoes which were worn out and very muddy. He was young, probably twenty or twenty-one. He was well-built and his black hair was well combed. He carried a big basket in one hand and a spear in the other....

Only the spear marks him as a Maasai. One page later, but without a single element of further description, the boy declares, "He looked more intelligent than any other Maasai I had seen." There is no basis for this judgment other than the clothing. The association is confirmed when Lerionka first sees Livingstone wearing traditional Maasai clothing. "I laughed so much that I rolled on the ground *as if in agony*."[11] This association of clothing with dignity is repeated at the end of the novel.

> ... Livingstone arrived, with two other men of his age. They were talking in Maasai, and before they saw me I admired their black suits and shining black shoes. They no longer looked like the Africans I had known before. They had an air of importance about them. (p.147)

Lerionka's agonized laughter leads to Livingstone's (and the author's) lengthy essay on the two world of the educated Maasai. Since it is the very crux of the book, it must be quoted in full.

> "Listen. Today you laughed because I wore a cotton sheet. This is the situation you are going to be faced with. You are going to be challenged so much by both worlds.

failure to get permission before accompanying Lerionka to Arusha. As fate would have it, he is snake-bitten, almost dies, and on recovery returns home. We never hear of him again. By contrast, Lerionka obeys his father, but rejoices when circumstances allow him to enroll in an Arusha school. Because the uncle is hospitalized and assents, he is able to enroll without ever directly disobeying his father. The author achieves this finesse by a series of co-incidences which undermine the verisimilitude so essential to his rhetorical intent. But since Lerionka's obedience is not absolute, the author is at pains to show the father's ultimate approval of his son's actions. That approval in turn is contingent upon Lerionka's proof that he can through education fulfill traditional goals (specifically increased wealth of cattle) and imperatives (courage, circumcision). At the beginning of the book the father declares that it is impossible for a Maasai to hold a book in one hand and a spear in the other, implying that the spear is essential and the book superfluous. At the end of the book, with almost exactly the same words, he recants. (pp.13, 150)[8]

The governing issue of this book, however, is the fundamental crisis in Maasai life: the conflict of cultures. At first Lerionka has no interest in the world outside his village; he attends school solely because his father can find no way to prevent this interference in his son's proper education for honorable Manhood. But at school immediately Lerionka discovers interesting new things which he had not been forewarned or predisposed to reject, eating utensils, tailored clothing, games, foods, and particularly the classes, specifically literacy and familiar subjects in more systematic form; "Animal Husbandry," "Nature Study," music, and the impossible but happy story of the Jesus who came back to life after three days. (Maasai religion has no form of afterlife at all).[9] The first person narrator reveals this intellectual curiosity without labeling it, but even Lekakeny acknowledges that Lerionka was "born a schoolboy." (p.45)

In this first novel, despite its own evidence to the contrary, neither the author nor the narrator acknowledges the incompatibility between the Maasai and school cultures. He says that in school the students were taught how to pray; he does not say they were taught how to pray as Christians. Therefore in moments of danger Lerionka relies on the Christian religion to bolster his courage. Although he finds the resurrection of Jesus incredible on page 24, on page 31, alone at night in the forest it is through prayer to the Christian Lord that he feels safeguarded. When Lekakeny and he are abandoned in

non-Maasai world. He has adopted an English name and European clothing. He has a professional occupation and has aligned himself with political leaders of other kabila working for an independent Kenya. Yet his first instruction to Lerionka upon graduation is that he go home (with cattle!) and "...when you get home, you tell your father that you want to be circumcised immediately. You are now a big boy." (p. 149) Lerionka is about twenty-one when he gets this advice, but until circumcised he is (nothing but) a big boy. No matter how alienated a Maasai becomes from Maasai culture, he cannot live uncircumcised. The most extreme and shameful expedient in any literature I have found is not to forego circumcision, but to resort to a hospital operation where little or no bravery is required. The opprobrium for such a choice will appear in Kulet's second novel.

The absolute necessity for circumcision is perhaps the most dramatic example of the overwhelming power of the Maasai conception of the nature of reality. The strength of this culture ultimately rests upon its unquestioning, almost impregnable metaphysical certainties. One critical element of this knowledge is the certainty that violation of any fundamental taboo will be met with devastating retribution. This principle is evident in many public sacraments where specific secret sins must be confessed and punished, even though the sinner knows that not a single other *human being* is aware of the failing. No one dares not confess, despite the grave public shame to self and family. It is also evident in the power that certain holy men (aŋ *oloiboni*) have to inflict a sort of curse on someone. In *Is It Possible?* this is shown in the case of Selelo, who is desperate to save anyone bitten by a snake because only thus can he escape a curse. There is absolutely no question about the reality of his problem. (pp.70 and 116) Above all, metaphysical retribution is the foundation of parental authority, since a father's curse will always certainly be realized unless he can be persuaded to rescind it and accept the symbolic retribution in the form of livestock.

In all Kulet's novels all sin is met with what in literature may be called poetic justice, but I believe can better be seen as cosmic retribution, since nature, fate, and accident play such critical roles. Nowhere is this declared as a principle, and nowhere is it more consistently (though sometimes subtly) indicated than in the consequences that attend filial disobedience.

This is a particular problem in *Is It Possible?*, where both boys act against their father's wishes. Lekakeny's major offense is his

contention between them and other kabila. The nearest the novel comes to facing this issue squarely is in passages where the narrator explains how defenseless he feels when obliged to give up weapons, especially his sword, in school and in the city (cf. pp.125, 133, 145, 150-151). In a novel intended to appeal to neighbors, it is difficult to explain the necessity for carrying weapons among them when they feel no such need. Similarly, if your own people have a reputation for bravery exceeding your neighbors', you can have innumerable scenes which implicitly demonstrate bravery, but never with a suggestion that others might have behaved differently. On the contrary, each reader feels that of course he would have behaved similarly, although this requires him to overlook the fact that he does not have the skills and training that the characters relied upon.

For Maasai the importance of bravery is symbolized by *the absolute necessity for the sacrament of circumcision*. A sacrament is a formal religious act, a sacred ritual, through which a spiritual reality is created. In many African cultures circumcision is the sacrament which converts a child into an adult. Among the Maasai it is required for both males and females. The ritual for girls is not very elaborate and takes place indoors. She must be held down firmly as she screams and recoils from the excruciating pain. But circumcision is the most critical moment of a boy's life, the trial for which he prepares himself from the onset of consciousness. The preparatory indoctrination, the exercises in stoic endurance, and the elaborate details of the publicly witnessed operation have been described in many autobiographical, anthropological, fictional and other accounts. Here I will only mention that the boy must sit absolutely immobile while, without anesthesia, the ten or fifteen minute operation is performed. Any sound, or even so much as a twitching of the eye or lip is called "kicking the knife" and brings an almost ineradicable, life-long shame upon the "coward" and his family. Like the initiation rites of many cultures, every participant feels overwhelming fear of failing the extreme test, but almost no one does.

Like communion with nature, this central fact of Maasai culture is not a major theme of *Is It Possible?*. There is not one word of explanation about the purpose of circumcision or even its importance, although we are told that it defines adulthood. It is important here, precisely because it is so absolutely taken for granted. Throughout the second half of the novel, Livingstone, Lerionka's mentor has made what the narrator perceives as an ideal accommodation to the

playmates. They reward him with a praise song when he endures more blows than his adversary. The achievement is so important that later in a school of strangers, it is this song which he sings in response to the teacher's demand for an example of a Maasai song. The teacher's comment is, "This is a sweet song and I want all of you to learn it." (p.27)

But the automatic response to occasions requiring sudden courage recur frequently, and without authorial comment. For example, arriving home on his first school vacation, Lerionka discovers at dusk that his family has moved to a village whose distance and direction are only vaguely indicated. Rather than wait for morning and a possible guide, this boy of about eight years sets off to travel through the forest alone at night. (pp.30-33) Lerionka and Pello have to react instinctively to two snakes charging them (p.54) almost simultaneously. Later when Pello is about to desert them, he tells Lerionka that he may come along if he wishes. Despite their despair, there is not the slightest hint that he or either boy even conceives of the possibility that Lerionka could desert his friend. Lekakeny is unconscious when they are rescued. The next morning the following conversation takes place:

> As soon as he woke up, he looked around and saw me.
> "Brother." He smiled as he spoke. "Where are we?" I explained to him all that had happened. He listened quietly and after I had finished he said, "I am sorry, brother, that I brought all these horrible happenings."
> "No, brother," I told him. "We were born to face these things. If you don't go through them, you are not a man. How are you now?".
> "Not so bad, brother, but very weak. Help me to go out." (p.75)[7]

After the rescue, but before this conversation, Pello has tried to kill Lerionka, but the boy responded by fighting him "man to man." In another forest journey at night, alone, Lerionka comes upon a village, but his approach is frustrated by an attack of dogs. Again he must react with immediate courage and skill to defend his life (p.108).

This is one of several passages in which the novel attempts to persuade the readers that the Maasai need to carry their dagger, if not also their spear everywhere they go. For this has been a major point of

would always go back to that dear land where I was born.
(pp. 38-39)

The point of this passage is the son's unquestioning deference to his father's will.[6] But the weight of the first paragraph rests with his very detailed observation, *knowledge*, and esthetic appreciation of his natural environment. Sight, smell, and touch of face and hand are all involved. Here, unlike the deliberate cultural expositions whether direct or indirect, without any tendentious purpose a profound characteristic of the culture is revealed far more convincingly than the assertion of nostalgia in the paragraph which follows it.

There are several passages with incidental evidence of the Maasai's renowned knowledge of nature. Lerionka alone (e.g. pp.30-32) and accompanied makes trips through the forest at night, and his survival depends upon his knowledge of the sounds and habits of all its inhabitants. In one case, when Lekakeny is bitten by a snake, the adult layman leading them saves the boy's limb and life by knowing the exact animal horn, roots and procedures for use against this specific snake's poison (pp.56-58). Several characters' intimate knowledge of wild plants and animals is demonstrated by their comments and actions. Such knowledge is not claimed or paraded; it is presumed.

Personal bravery in the face of any danger is perhaps the most developed and celebrated characteristic of the Maasai culture. Anecdotes exemplifying this are rife in every outsider's account of interaction with Maasai. The education of Maasai boys emphasizes and rewards this virtue more than any other. The ordinary daily task of a boy alone grazing cattle requires him to be ready to beat off an attack by any predator until adult help can be summoned from great distance. Even their most youthful games often focus on becoming inured to pain, as in the ritualized fight between Lerionka and Lekakeny (p. 6). Later, the strategy for hunting lions requires that one man—and probably a second—volunteer to stand directly in the path of the lion's only route of escape from encirclement. That is, the lion is forced to attack this man. Bravery in battle is so complete that, at least by reputation, Maasai soldiers always insist upon death rather than capture.

Many incidents in *Is It Possible?* are premised upon an extraordinary courage. In the first and most contrived case, Lerionka deliberately creates an opportunity to be brave by challenging his

> your milk stinks," I said between laughs.
> "That stinking milk has made you stout, hasn't it?" she asked laughing.
> "No, you are wrong, mother. I am not stout because of the milk. It is because of the ox father gave me the other day."
> "That's right," she said, still laughing, "because you have been eating that meat all your life."
> "That is enough, mother. You are the cleanest of all the mothers I know." I concluded the joke. (p. 43)

There are a few motifs in this cultural exposition which require special attention because they are critically important to public discourse and common subjective perceptions of the Maasai. They are 1) communion with nature, 2) bravery, 3) circumcision, 4) obedience, 5) the certainty of retribution, and most of all, 6) the horror of cultural alienation.

Communion with nature is not a dominant motif in this novel, but deserves notice because it is a recurrent premise which will be elevated to major emphasis in Kulet's later works written when environmental concerns had become a preoccupation in national and international political discourse, and had become a major factor influencing the economic and cultural viability of the Maasai community in Kenya. Here in *Is It Possible?* one occurrence is most significant precisely because it is most irrelevant to its context. Lerionka has just learned that he will be sent far from home.

> ... I decided to brush aside all thoughts and let father decide what he wanted for me. So I looked, with admiration, at the luminous yellow flowers of *oleleshua* clustered like stars among the thick glossy leaves. *Olkinyei* swayed its branches, loaded with *ilmeilangi-enkima* fruits. I touched some of the cool leaves and smelt the aroma.
>
> The thought of being sent away to Arusha came back to me as we entered the village. I felt that I belonged to that village and land. My roots were there. Freedom from there, fleeing to a safer, gentler world, did not come to my mind. I felt that I was to go there to please my father. But it did not matter how far away I went I thought, I

person does the same, giving news of the places he has come from. This is important because one always knows what is happening in the place one is going to visit. This way of exchanging news serves instead of newspapers and the radio. (p.68, but the principle was also already demonstrated without comment on page 64.)

(The long explanation of a therapeutic diet, page 78.)

It is also considered in Maasai custom to be very bad to call the dead by their names. (p.78)

"How are you, my eyes?" she asked in those soothing words. Mothers often use the names of parts of the body to call their loved ones. (p.84)

...there is a belief that it is dangerous to linger near a stream because animals can easily find one when they go there for a drink. (p.107)

(The description of a communal dance of young men and women, page 115)

Without speaking, he [the headmaster] motioned me to take off my shirt. I was not shy because I had stayed without clothes at home, so this was not strange. (p.127)

The intent of cultural exposition accounts for the glossary of Maa and Kiswahili expressions at the back of the book (pp. 153-156). In keeping with preferred form, however, most exposition of the culture is displayed by incidents (some of which serve no other purpose) and by the narrator's explanation of characters' motivations. A delightful example of apt incidents extraneous to the plot is the teasing conversations between husband and wife (pp.46-47, 65), mother and son (p.90). One example may suffice.

"Ah, mother, today you thought of washing calabashes."
"Listen to that, small mouse. Does it mean you have never seen me washing them?" she asked.
"No, I have never seen you washing them. That's why

Lerionka meets his namesake, Lerionka Livingstone, a young man about to graduate from secondary school. Livingstone becomes Lerionka's mentor, encourages him to enroll in an Arusha school and pays the school fees. Lekakeny returns home; Lerionka on his way to Arusha encounters his uncle on the road, wounded by a python. Because the uncle consents and later dies in the hospital, Lerionka is able to enroll without technically having disobeyed his father. When Lerionka graduates in 1959 Livingstone, now active in the struggle for Uhuru ("Freedom" from British rule), along with his comrades from several kabila, helps him to find employment, to value national unity above tribal allegiance, but also to be fully reconciled with his father and with Maasai culture.

When *Is It Possible?* was published in 1971 anthropological evocation of one's culture for the edification of other Kenyans (and Europeans) was a respected but obsolescent genre.[4] By 1971. however, Kenyan literary taste expected subordination of the anthropological component in fiction. *Is It Possible?* does not attempt a comprehensive description of the beliefs, values or social organization of the Maasai, but the narrator does offer many explicit cultural footnotes.[5] In many cases these explanations are couched in language which distances the narrator from the underlying beliefs.

> But as is the custom, there was no reason to question what a senior said. The rule was, and still is, that a person does what he is told and if there is a question, to ask it later. (p. 41)

> He spat in my face as apart of the blessings. I did not wipe the saliva off, because it is believed that if one wipes off the saliva one wipes away the blessing. (p. 49)

> In our society, young people who have not been circumcised greet those who have by bending their heads in front of them, and the elders touch the young on their heads and then say the greetings. (p. 63)

> This is one very good custom the Maasai people have. Even when two people meet who do not know each other, it is customary for each of them to tell all that he knows about where he has come from. In turn the other

But the very strength of the Maasai way of life has proved uniquely problematic in independent Kenya. The government is in the hands of their more populous, more Western-educated and prosperous, more "modern" neighbors. Their land is no longer safe from encroachment for farms, wild-life reserves, and other "development." Their soldiers and weapons are no match against modern armies, police and armaments. Their economic base, cattle, is no longer viable because their ever diminishing territory is inadequate to sustain their semi-nomadic grazing patterns. Their past indifference to the enticements and pressures for Western religion, money, education and artifacts has now become a liability, leaving them with little means for coping with the changes in their natural and political challenges.

Their neighboring and now dominant kabila have not forgotten the Maasai hegemony of the past, and cannot ignore the undiminished Maasai confidence in their own cultural superiority to everyone else in the world. According to Henry Ole Kulet[3] 90% of Maasai still live their full lives within Maasai tradition, unadulterated by capitulation to the evolving cultures surrounding them. But the Maasai culture must change. Kenya has one of the fastest growing populations in Africa. The extension and mechanization of the agricultural sector are irresistible. There is, quite literally, not enough space for the Maasai way of life. The financial and legal resources of farmers intent upon cultivating Maasai grazing lands are overwhelming and implacable. Consequently recent books about the Maasai all seem to convey the same paradoxical conviction quoted at the beginning of this essay.

The plot of *Is It Possible?* is straightforward. Government forces arrive in a Kenyan Maasai village demanding that each father send one son to boarding school. Ole Sururu has only one son, Lerionka, and passionately but unsuccessfully seeks to keep him at home for a proper Maasai education. His friend, Ole Saidima is reconciled to sending one son, Lerionka's closest friend, Lekakeny. Lerionka enjoys school; Lekakeny detests it and escapes to his home. During Lerionka's first school vacation, Ole Sururu decides to send Lerionka to a brother-in-law in Arusha, Tanganyika to avoid further schooling. Without his parents' knowledge Lekakeny accompanies Lerionka. The are led by an adult, Pello. When a snake bites Lekakeny, Pello saves his life, but later, in a pique he abandons both boys in a forest at night. They are rescued by newlyweds traveling to a nearby village where the boys remain for several months. There

Western form of education and to become integrated into the economic and political life of modern Kenya while still fulfilling the Maasai ideals of duty and manhood. The case is necessarily addressed to two opposing audiences. At the time of publication most Maasai regarded such a proposition as both untenable and unwelcome. Many other Kenyans found nothing traditionally Maasai worthy of retention. The novel seeks to refute both these camps, and in doing so, it invites reflection about the impact of defined audience on narrative design.

The Maasai are an ethnic group[2] with a unique place in the ethos of modern Kenya. Theirs is the most glorious past, the most troubled present, the most unpredictable future. By the mid-nineteenth century when European intrusions into East Africa began, these pastoralist who shunned fishing and farming were the super-power of East Africa, controlling a vast expanse of territory in Kenya and Tanganyika with the most effective military organization and tactics, and the most successfully aggressive posture toward their neighbors. Their entire social structure provided an astounding degree of social cohesion, communal responsibility, shared ideals, values and goals. Their way of life was so effectively adapted to their ecological and political environment that all Maasai felt an almost indestructible commitment to the Maasai way of life.

One result of this unequaled social cohesion has been (and remains to this day) the idolization Maasai receive from Europeans. Arab slavers paid for permission to cross Maasai lands and dared not kidnap a Maasai. The British colonial policy, for example, exempted their lands from the wholesale expropriation that the settlers imposed on all other fertile areas. From the original invasions until even the 1950s "State of Emergency" in which Kenyans (mainly Gikuyu and Kamba) fought for independence, Maasai were often employed by the British to help enforce their rule on other kabila.

Even now, Europeans describe Maasai as more noble, dignified, beautiful, honest and brave, more admirable in almost every respect than any other peoples of Kenya. This romanticized attitude is evident still in the tourists' fascination with everything Maasai, their ornaments, their artifacts, and the plethora of picture books, ethnographies, and wooden sculptures (made by other Kenyans) depicting Maasai men and women in stereotyped poses, features, and clothing. It is a source of no little consternation to many Kenyans that this "primitive," adamantly traditional people remain the preeminent image of Kenya which so many visitors cherish.

The Silences of a Maasai Novel:

Kulet's *Is It Possible?*

David Dorsey

> The only key that can now open locked doors is education. The Maasai once resisted education, afraid of losing their children. Now facing reality, the Maasai have come to accept it.
>
> My people are in distress; they are crying out for help. They are determined to live. The Maasai will live.
>
> Tepilit Ole Saitoti[1]

Henry R. Ole Kulet is the preeminent Maasai novelist writing in English. His first novel, *To Become a Man* (1971) is recommended reading in Kenyan and Tanzanian secondary school. His four other published novels are *To Become a Man* (1972), *The Hunter* (1985), *Daughter of Maa* (1987), and *Moran No More* (1990). All of his novels are about Maasai who live in substantial contact with the non-Maasai of Kenya. These five novels have Kenyans as their presumed readers. They have all been widely read in Kenya, but they are generally little known outside of Kenya. They offer, I believe, an instructive example of how an author's relationship with his audience influences the meaning of a novel. Each new novel by Ole Kulet reveals a more subtle and ambitious effort to communicate to Kenyans a peculiar existential status of certain contemporary Maasai individuals, and to conduct this exposition within the prevailing literary and rhetorical constraints on public discourse. One cannot understand the full import of the structure, details, and above all the silences of these novels without knowing the special status of the Maasai in Kenya, the conventional constraints on public discourse, and the consequences of violating these conventions.

Is It Possible? argues that it is possible for a Maasai to seek a

able to ignore because they themselves are part of the situation. If this were not the case, it would not have been necessary for them to appropriate English and French. Whether this is the opposite effect of imperialist domination or a reflection of the resilience of African modes of ordering human relations, it cannot be gainsaid. But if our main object was the anthropology of African literature, then the latter must prevail as the intrinsic explanation. To think of it, it is possible that what is called "sociology of literature" is in fact "the anthropology of literature" in the ontological sense. Might not this be a topic for deconstruction and reconstruction in an era of post-modernism?

References

Ahmed, Jamal. "A Decade of Despair: The Seventies Portrayed by African Novels." Mimeo: Cairo, 1982.

Bunn, D. and Taylor, J. *From South Africa: New Writing, Photographs and Art. TriQuarterly Magazine.* Evanston: Northwestern University, 1987.

Cham, M. B. "Artistic and Ideological Convergence: Ousmane Sembene and Haile Gerima." *Ufahamu*, XI: 2 (1982).

—————— "Artist, Art and Society in Africa," paper presented at a conference on *State and Society in Africa*. Mexico: 1983.

Drachler, J. (ed.). *African Heritage*. New York: Collier Books, 1964.

Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Harmonsworth: Penguin, 1963.

Fortes, M. and Dieterlen, G. (eds.). *African Systems of Thought*. London: Oxford University Press, 1965.

Mafeje, Archie. "African Philosophical Projections and Prospects for the Indigenisation of Political and Intellectual Discourse" in A. Mafeje, *In Search of an African Alternative* . Harare: SAPES Books, 1992.

Parry, B. "Resistance Theory/Theorising Resistance or Two Cheers for Nativism." In Barker, Hulme, and Iverson (eds.), *Colonial Discourse/Post-Colonial Theory*. Manchester: Manchester University Press, 1994.

UNESCO. *Teaching and Research in Philosophy: Africa*. Paris: UNESCO, 1984.

those who are subject to restricted or highly formalised codes. As Cham so eloquently puts it:

> He is a scholar and philosopher-king (Léopold Senghor), an academician and political activist (Ngugi wa Thiong'o and Wole Soyinka) a veteran of imperial/colonial war and former trade union activist (Ousmane Sembene), she is a mother, political activist and women's rights advocate (Ama Ata Aidoo, Aminata Sow-Fall, Mariama Bâ, Bessie Head) and a scholar activist forced into exile (Micere Mugo), he is a former guerilla and head of state (Agostino Neto), a diplomat and political activist (Alex La Guma) and a former political prisoner (Kofi Awoonor and Ngugi). (Cham, 11-12)

The third and final point concerning the anthropology of African literature is the proximity between the artist and her/his ethnographic source. Although Fanon visualised one of his phases as follows:

> In the second phase, we find the native is disturbed; he decides to remember what he is ... But since the native is not a part of his people, since he only has exterior relations with his people, he is content to recall their life only. Past happenings of by-gone days of his childhood will be brought up out of the depths of his memory; old legends will be reinterpreted in the light of a borrowed estheticism and of a conception of the world which was discovered under other skies (Fanon, 178-79).

This might be true of the West Indies but certainly not of black Africa. While it is true that a distinction could be made between pre-colonial Africa in which art was oral and, therefore, could not help being steeped in idiom, imagery, style and content in its immediate socio-cultural environment, and post-colonial Africa in which expressive artists work in foreign languages; it cannot be proved that the latter has signified a rupture in the original organic link between the artist and his/her ethnographic context. African writers write in African English and French and their discourse is rooted in African ethnographic texts, whose imperatives they are not

For instance, it is one thing to indict African bureaucratic elites for their corruption and despotism, another to offer a textured and contextualised alternative. Ngugi wa Thiong'o and Ousmane Sembene are probably the only two African writers who do this deliberately and consistently. Perhaps, it is no coincidence that they have both developed the idea of rural theatre in which the rural masses are subtly encouraged to rebel against their traditional as well as their neo-colonial oppressors. This is the first stage in the renaissance of the native writer, according to Fanon:

> Finally, in the third phase, which is called the fighting phase, the native, after having tried to lose himself in the people and with the people, will on the contrary, shake the people. Instead of according the people's lethargy an honoured place in his esteem, he turns himself into an awakener of the people; hence comes a fighting literature, a revolutionary literature and a national literature (Fanon, 179).

Mbye Cham concurs:

> When Sembene decides to put more emphasis on film in local languages than on fiction in a foreign language and when Ngugi chooses to stage plays and writes fiction in Kukuyu, one is dealing with a conscious artistic choice as well as a deliberate political act designed to recapture and develop the traditional concept of art as part of society in the context of a "new reality in action (Cham, 10).

Nuruddin Farah is another example of an African writer who in his *From a Crooked Rib* interrogated the gender blindness of Somali ethnographic texts. He accomplished this by standing for a moment outside Somali society and thus running the risk of being accused by fellow-Somalis of being un-Somali. By the same token, he joined a wider community of African writers.

The second point to make about the anthropology of African literature is that African literature is unspecialised. Its authors come from all walks of life and can reflect this more spontaneously than

obsessed with the iniquities and injustices of apartheid in their country. But it would be very misleading to assume that for this reason there was a common anthropological self-image or identity in South African literature. While it would be easy to identify South African writers such as Ezekiel Mphahlele, Bloke Modise, Lewis Nkosi, Mazisi Kunene, Njabulo Ndebele, and representatives of what is now known as the "Soweto" generation as "Africans" politically it would be difficult to exclude from the same category writers such as Alex La Guma, Peter Abrahams, Alfred Hutchinson, Dennis Brutus, Cosmo Pieterse, and other "Coloured" writers, some of whom might even insist on writing in Afrikaans, e.g. Hein Willemse. Yet, one knows in advance that the anthropology of their literature is different. Likewise, it is difficult to draw a line of demarcation between Nadine Gordimer, who was brought up in the Transvaal, and rebellious Afrikaner writers such as Brink, Coetzee, Braytenbach, du Plessis, and Cronin. The anthropology of their works might all be the same, but their linguistic heritage might be different. All this might indicate that South African writers are a different kettle of fish and would require special treatment. Racism in a settler society has—over more than four hundred years—drawn invidious distinctions among South Africans of different colours. Consequently, while South African writers might manifest unity of cause in their literary works, they certainly draw their inspiration from different anthropologies or sense of being. This contrariety pervades their works.

Authenticity for black writers elsewhere in Africa, relies on specific ethnographic texts that are authored by the people themselves. For instance, Soyinka never forgets the fact that he is Yoruba, Sembene that he is Wolof, Ngugi wa Thiong'o that he is Gikuyu, Nuruddin Farah that he is Somali, or Okot p'Bitek that he is Acholi. Nonetheless, all of them operate in a much wider African cultural environment. Therefore, their selection of particular ethnographic texts cannot be construed as strictly particularistic. For example, when they want to study particular social relations or phenomena, they choose certain appropriate texts which are recited by appropriate subjects in the narrative. The anthropology of this is that the authentic voices might say the right things according to tradition which, like all traditions, takes itself for granted. In other words, they might not have a critique of themselves. For this to happen, the writer himself/herself must intervene consciously and deliberately and, by so doing, extend the canvas beyond the particular to something more generic.

vividly reflected in works such as Chinua Achebe's *Things Fall Apart, No Longer at Ease, A Man of the People,* and *Arrow of God*; Wole Soyinka's *Interpreters*; and Okot p'Bitek's *Song of Lawino*, notwithstanding the nationalistic rhetoric in their texts. In contrast, Ousmane Sembene and Ngugi wa Thiong'o's works represent a critique of both traditional African societies and the perversions of bourgeois neo-colonialism in Africa. Sembene's *Eitai, Mandabi, Xala* and Ngugi wa Thiong'o's *Petals of Blood* and *I Shall Marry When I Want* testify to this. Yet, neither side could be accused of losing sight of what they perceive as the "Africanness" or "Africanity" of the landscapes they paint. Contrasting perspectives is what is interesting and debatable about their texts.

The same does not seem to be true of the succeeding generation of African writers such as Cyprian Ekwensi, T. Aluko, James Ngungi (not to be confused with Ngugi wa Thiong'o), Ayi Kwei Armah, Onoura Ekwensi, Oswald Ntshali, Ijimere, and many others who are strikingly unanimous in their disillusionment with post-independence African governments. Their pre-occupation is with the venality and authoritarianism of modern African bureaucratic elites and the pitiful plight of the ordinary citizens who had great expectations at independence. This is reminiscent of Oginga Odinga's catchy title, *Not Yet Uhuru* (freedom in ki-Swahili). This is, however, poetically depicted in works such as Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones are Not Yet Born*, Aluko's *His Worshipful Majesty*, Nzekwu's *Highlife for Lizards*; Ijimere's *The Imprisonment of Obatala*, Ntshali's *Sounds of a Cowhide Drum,* and many more. To do justice to this generation of African writers, it would take a more extensive review than can be undertaken in this format. But suffice it to say, this is representative of the seventies which, the Sudanese literary critic, Jamal M. Ahmed, described as "A Decade of Despair" in 1982. "Disillusionment" might still be a better word because underlying these works mentioned, there is a romantic vision of an abused or perverted African essence or, if you like, an "Africanness" or "Africanity" which will reassert itself in the fullness of time. There is a certain foreboding in the perceived betrayal by the *uhuru* heroes and now post-independence villains. These signify the basic belief in the resilience of the black spirit which will sooner or later burst into revolutionary flames and consummate what had been denied.

This spirit is shared by more than one generation of disillusioned and yet optimistic South African writers who have been

> Negritude's characterisation of the reasoning of Africans is not acceptable. Negritude is not scientific; it suggests falsely that the Negro is incapable of conceptualisation. It gives a privileged position to intuition, that is to the identification of the knowing subject with the object (UNESCO, 250).

Thus, for lack of a critical and ratiocinative function, Negritude was rejected as not philosophy. Secondly, despite its ideological importance, there were some qualms about its apparent racism. Yet, Senghor himself had described Negritude as an "anti-racist racism"—something which even African philosophers are not able to avoid entirely, as is shown by their aversion to *foreign* (European) influences and by their strivings to establish a peculiarly African discourse. What is described above is a clash between disciplines; namely, traditional anthropology/ethnology and traditional philosophy. It is conceivable that both are irrelevant to the subject of this paper, as is evinced by their apparent lack of impact on modern African literature.

The Anthropology of Modern African Literature

As is envisaged here, the anthropology of modern African literature has nothing to do with anthropology as a discipline but rather with the "contextuality," the semiotics, and rhetoric of modern African literature which is otherwise written in acquired foreign languages, mainly English and French. The argument is that it is not the language used which makes modern African literature "African," but rather the symbols, the rhetoric, and the ethos invoked. These are identifiable as authentically African. That does not mean, however, that they are fixed. They are changeable according to the historical and social context. For instance, a difference is discernible between even contemporary modern African writers such as Wole Soyinka, Chinua Achebe, and Okot p'Bitek on one hand, and Ousmane Sembene and Ngugi wa Thiong'o on the other. The former implicitly accepted the classical European model of "gemeinschaft" versus "gesellschaft" but could not fully commit themselves to its logical imperative because they remained loyal to the traditional African ethos in conjunction with bourgeois liberal values. In our view, this is

Temples, a Belgian missionary, claims in his book that Africans, or more specifically Bantus, also have a philosophy. But he portrays this philosophy as being completely different from what passes in the West and European societies as "philosophy." The outcome for Tempels is that philosophy in Africa is something which is almost identical with ethnology, religion and even mythology. This philosophy then is treated as being clearly innocent of the logical and scientific spirit pre-eminent in Western philosophy (UNESCO, 1984).

It was left yet to another modern African philosopher, Kwesi Wiredu, to put the last nail on Busia's and Mbiti's coffin:

> Let me now give concrete examples on this question of philosophical decolonisation. One of the most persistent characterisations of African traditional thought is that it is pre-eminently religious. Mbiti opens his *African Religions and Philosophy* ... with the statement that "Africans are notoriously religious ... Religion permeates all the departments of life so fully that it is not easy or possible always to isolate it." Busia ... in his *Africa in Search of Democracy* ... goes even further: "... in traditional African communities it was not possible to distinguish between religious and non-religious areas of life. All life was religious." (UNESCO, 36)

With great indignation, Wiredu asks rhetorically, "Why do Mbiti and Busia write as they do?" only to answer his own question:

> The reason is that they simply lump African traditional beliefs about various kinds of "spiritual" forces—"gods," fetishes, ancestors, etc.—together with beliefs about Supreme God, under the rubric of religion. But how applicable is the concept of religion to belief in those spiritual forces? (UNESCO, 36)

Finally, the unthinkable also happened. In their consultative meeting under the auspices of UNESCO in Nairobi in 1980 African philosophers were unanimous in their view that:

among the Francophone black diaspora from the New World. These became the leading exponents of "Negritude," the mystery of "being-black-in-the-world." Among them the names of Aimé Césaire, Léon Damas, and Frantz Fanon reigned supreme. Their works ranged from treaties such as Aimé Césaire's *Discours sur le colonialisme*, (1955) and Frantz Fanon's *The Wretched of the Earth* (1963) and *Black Skins, White Masks* (1967) to verse and drama such as Aimé Césaire's poem, *To Africa* and his tragedy, *And the Dogs Were Silent*. Their work was greatly influenced by Camus' and Sartre's existentialist philosophy. Sartre actually became deeply involved with them. This *mélange* left an indelible mark on Léopold Senghor, who was a fellow-student of Aimé Césaire at the Ecole Normale Supérieure in the 1930s. But his philosophy of "Negritude" has its origins in the works of the black diaspora from the Francophone West Indies. Like his mentors, Senghor's work varies from treaties such as *On African Socialism, Négritude en Humanisme*, or *Discours prononceé a l'Université d'Oxford* to prose and poetry as is exemplified by *Prose and Poetry* (selected works), and by poems such as *Black Woman*, *Night in Senegal*, and *The Hurricane*.

Closely related to the discourse on "African Personality" and "Negritude" by such advocates as Kwame Nkrumah and Léopold Senghor is African ethnophilosophy, which also predates independence. In spite of its passionate and ideological advocacy, the former shared the same philosophical concern as the latter, namely, to reveal the metaphysical essence of being black and to regain a lost dignity due to humiliating white colonial domination. The first ethnophilosopher to undertake such an exposé was the Belgian missionary Father Tempels in his classic work *Bantu Philosophy* written in 1945. Thereafter, one of his pupils, Alexis Kagame, undertook a similar study entitled *The Bantu-Rwandaise Philosophy of Being* (1953). This became more or less a fad among Francophone Africans in Central Africa in the period leading up to independence. After independence, when philosophy was introduced as part of the curriculum in the new African universities, things changed dramatically. Both "Negritude" and ethnophilosophy were denounced most vehemently by modern African philosophers. This extended to such works as John Mbiti's *African Religions and Philosophy* (1969) and Kofi Busia's *Africa in Search of Democracy* (1967). With withering scorn, one of the members of the new generation of African philosophers, Odera Oruka, has this to say about ethnophilosophy:

works such as Casely-Hayford's *Ethiopia Unbound*, and Rattray's *The Leopard Priestess* (though Scottish by origin, Rattray became a naturalised Ashanti). However, these authors are better known for their ethnological works which proved more useful to anthropologists than to later African writers. Those aspects of their work which concentrated on African cultural identity instead had a direct appeal to future African nationalists such as Nkrumah and Kenyatta. This is also reflected in the protest literature of the French-speaking black diaspora which had a great impact on budding African leaders such as Senghor.

Whereas the link between African literature and anthropology is extremely tenuous, the link between modern African literature and black nationalist political ideology is very strong indeed. This statement is meant in both the positive and the negative sense, depending on whether the point of reference is pre- or post-independence. In the pre-independence period all sang in unison against colonialism and for the liberation of the black continent. No sooner had independence been gained than disillusionment started to set in and the heroes of *uhuru* (freedom in *ki-Swahili*) were being indicted for their venality. The before and the after also applies to modern African literature itself. African literature in foreign languages is a post-World War II affair and in fact was not established until after independence, of which 1960 is the symbolic year in Africa.

While this is true, from 1927 until the end of the Second World War literary and political activity among the black diaspora in Paris and London had reached new heights and had a direct bearing on the development of African nationalism and literature. London became the cradle of African nationalism, spear-headed by what was called the "Negro diaspora," featuring such illustrious figures as Edward Blyden, Sylvester Williams, W. E. B. Du Bois, and George Padmore, whose genesis of Pan-Africanism and the concept of "African Personality" was in turn inspired by the ideas of Booker T. Washington, Marcus Aurelius Garvey, and the erudite Dr. Price-Mars. It was in this milieu that Kwame Nkrumah and Jomo Kenyatta in particular acquired their nationalist ideologies. When the time came, they did not produce literary but what has been described by African philosophers as "political and ideological philosophies."

In contrast to Anglophone pragmatism, the Cartesian ambiance in Paris fostered the growth of literature and existentialist philosophy

or "Africanity" has persisted in African literature and is being pursued vigorously in African ethnophilosophical discourse by writers such as V. Y. Mudimbe in *The Idea of Africa* (1994); Anthony Appiah in *My Father's House* (1992); Olufemi Taiwo in "Appropriating Africa: An Essay on New Africanist Schools" (1995) and by some African-American literary/cultural critics, notably, Henry Louis Gates Jr. in *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism* (1988).

The African Roots

Although the referent in the works cited above is written African literature, their subject is the implicit African self-identity as is portrayed in such representations. In spite of the fact that the starting point is modern African literature written mainly in English and French, the search for ontological meanings goes back to African narratives, songs, praise-poems and myths in original languages or in translation. While this has become a bone of contention between internal interlocutors such as Mudimbe and Taiwo and their external counterparts such Gates and other African-American literary/cultural critics, African creative writers take it for granted. The latter inadvertently obliterates the distinction between African oral and written literature. But some African writers such as Ousmane Sembene and Ngugi wa Thiong'o have sought to do this consciously, as is shown by their commitment to rural theatre in indigenous languages. Ngugi wa Thiong'o went so far as to cease writing in English and gave full justification for this in his book, *Decolonising the Mind: the Politics of Language in African Literature* (1986).

One would have thought that, whether done consciously or not, the affirmation of the African self-identity by going back to "the roots" would include a return to the early pioneers of African literature whose work was strongly ethnographic, whether written in native languages as among the black South Africans or in foreign languages as among the returnees from the New World in West Africa. This applies particularly to the writings of the latter since they were accessible to most modern African writers. One has in mind works such as Blyden's *African Life and Custom* (1883), Sarbah's *Fanti Customary Laws* (1887), Casely-Hayford's *Gold Coast Native Institutions* (1911), and Rattray's *Ashanti* (1923) and *Religion and Art in Ashanti* (1927). Some of these pioneers had actually written literary

regarded as a lay figure in the African scene, whose role was to be manipulated by those of presumed superior culture and proved superior power, has suddenly come to life. The dynamic quality of his traditions, the subtlety of his skill in ordering human relations, and his adaptability to change, are increasingly being recognized. These remain matters for debate among only those who, because of ignorance or prejudice, will not see what is self-evident for those who view Africa realistically (Drachler, 9).

Melville and Frances Herskovits wrote a book entitled *Dahomean Narrative* in 1931. A similar interest had been exhibited by some of his French contemporaries, of whom the most celebrated is Marcel Griaule, the author of *Dieu d'eau* (*Conversations with Ogotemmeli*, 1965). The philosopher, Claude Sumner, could not help remarking: "Here we have the reflections of an African 'Socrates,' an old Dogon hunter, totally illiterate and having had minimal contact with western thought" (UNESCO, 152). What greater compliment could Ogotemmeli have expected from a European philosopher? Whether his was a sapiential or critical philosophy is immaterial. Of particular relevance here is that it is acknowledged that his synthesis of his people's beliefs contained philosophical ideas as good as Socrates'! The interest in the metaphysical ideas of non-western peoples among the French anthropologists has a long lineage, starting from Lévy-Bruhl, Mauss, and Durkheim. It is, therefore, not surprising that the French anthropologists, unlike the British, in Africa, made a direct contribution to the development of African literary forms through their own ethnographic studies.

While the latter might provide evidence of a direct relationship between anthropology and African literature, it does not by any means represent a conscious intellectual effort to fathom the anthropology of African literature in the way in which Jean-Paul Sartre tried to in his *Black Orpheus* (*Orphée Noir*) as an introduction to the *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* edited by Léopold Senghor in 1948. Sartre saw the pervasive pre-occupation with "being black in the world" in African literature at the time as being a specific dialectical impulse which was destined to transcend both black and white in the future world. Sartre might have been right in his diagnosis, but not in his prognosis, for the idea of "Africanness"

controversial subject among modern African philosophers. There are those who perceived the passing of African ethnophilosophy as philosophy in the European sense as a form of condescension on the part of European ethnophilosophers. On the other hand, there are those who, while not rejecting African ethnophilosophy as source material, questioned the authenticity of the missionaries' representations.

Given the present topic, it would be easy to assume that anthropology would be the backdrop against which this discourse will be conducted. Yet, as it turns out, it will be necessary to distinguish between "the anthropology" or roots of African literature and the contribution of anthropology, as a discipline, to the understanding and development of African literature. It is fair to say that, unfortunately, anthropology in Africa was dominated by British anthropologists, a most unimaginative lot. Being confirmed pragmatists, they hardly bothered about the metaphysical or ethnophilosophical aspects of African life, with few exceptions such as Audrey Richards' "The Blind Singer" and "The Quarrel" (Drachler, 1963). The nearest they came to was the study of African religious systems, rituals, witchcraft and sorcery, and the influence of Christianity—all of which was coded in a staid fashion in *African Systems of Thought* edited by M. Fortes and G. Dieterlen (1965). In this book Professor Meyer Fortes, a South African Jew, subtly persecuted by the Anglo-Saxons in Cambridge, took pride in carrying what he described as "the quintessence of the traditional African way of life" to the University of Salisbury in hated white-settler Rhodesia which he depicted as "one of the newest institutions dedicated to extending in Africa the values and the knowledge that are surely most distinctive of Western civilization" (Fortes et al, p. vii). This was two years after most other African states had gained their independence elsewhere in Africa. In contrast, Melville Herskovits, the founder of the African Studies Program at Northwestern University and the best Africanist in the world, but whose work in Africa did not go down so well with the British anthropologists, in the same year as Fortes' imperial affirmation wrote in the Preface to *African Heritage* (Drachler, 1963):

> More and more, African modes of creative expression are receiving attention as we seek to understand the thinking of Africans who are responsible for and support developments in the continent. The African, long

Historical Antecedents

The development of written African literature is rightly associated with the activities of European missionaries in Africa during the colonial period. The greatest contribution missionaries made was to produce orthographies and dictionaries of African languages. Secondly, they introduced their converts to what they perceived as the best European literary traditions. Consequently, missionary-educated African scholars excelled in European literary forms. Some of them proved themselves in the best centres of higher learning in Europe. The irony of this is that, so gained, their great achievements also became a source of alienation and contradiction in the colonial establishment. These feelings of alienation and contradiction issued into a defiant spirit of "back to Africa" born in both the New and the Old Worlds. Great pressure was exerted on those Africans who still had roots in African traditions to make authentic representations. This took the form of African cosmologies, bardic poems, folklore, and fairy-tales written in African languages, but in European literary forms such as prose and verse. These made it easy to render African texts into European languages without losing their rhetoric. This can be seen in the literature by late nineteenth century African writers such as Mofolo, Akiga, Vilakazi, Mqhayi, Bokwe, and a few other less well-known examples. It is interesting that, according to record (Drachler, 1963), pioneers in African languages featured more South Africans than any other region in sub-Saharan Africa and, yet, they were the most "westernised" and continue to be for a number of historical and socio-economic reasons. Or was it because of the very fact?

It is important to note that while African pioneers were giving their rendition of "African roots," the missionaries were also doing their best to fathom African mystical beliefs and philosophy. The results of this deep search finally gelled into what is now called African ethnophilosophy. Its best exponent is Father Placide Tempels, whose seminal study *Bantu Philosophy*, first appeared in 1945. Indeed, a number of theologians became professors of philosophy in African universities after independence. What gave them an advantage is that, over and above their formal European training, through their missionary work they acquired profound knowledge of African religions and cosmological ideas. Nonetheless, this did not give them entirely free passage. Ethnophilosophy became a highly

imagination and ethnographic grasp, which is so characteristic of the French school of *Annales*. Fernand Braudel's *History of The Mediterranean* (1949) could be read as the "ethnography" of the Mediterranean without any qualification whatsoever.

From this perspective "contextuality" assumes a broader and more profound meaning than simply a "setting" for particular texts as it is known in literary criticism. In this broader context history becomes an aid to derive new meanings in the present for the truth is not seen as residing in the narrative itself, but rather in the renewal of its meaning. Otherwise, such terms as "colonial anthropology," "cultural topography of imperialism," "poetics and politics of ethnography," "colonial-construct," etc. in deconstructionist discourse would signify nothing. Likewise, in racist discourse and its antinomies in settler societies in southern Africa there is more than one African ethnography. Indeed, this is a live and hotly contested issue which manifested itself during the recent South African "non-racial" elections in a disturbing manner to those who for one reason or another had confused texts born under a different sky (to borrow Fanon's metaphor) with ethnographic representations. Whether or not it is possible for creative writing to suffer alienation is not a technical but an ethnographic question whose connotations are not simply parametric, as is often supposed of "tribal" cultures which are thought of as "bounded."

The implicit postulate that there is a relationship between anthropology and African literature willy-nilly commits us to a search for the filaments which interlink the two, with the expectation that we will thus arrive at thicker meanings than we are wont to in disciplinary discourse. This search will require a certain amount of historical imagination, deconstruction of conventional notions of anthropology, a reconstructive sense of ethnography, and a new ontology of being. It is my belief that this can be achieved by re-reading old historical analogies and anthropological metaphors, by discovering the underlying ethnographic ironies in African literature and by developing a sense of appreciation of the politics of aesthetics, instead of seeking security by adhering to the technical and by insisting on pedantry. The approach here should be regarded as an exposition of the anthropology of African literature and its diachrony (not necessarily its chronology). This is a different way of looking at African literature and of using the term "anthropology." For those who are looking for thinner disciplinary meanings, this might be disturbing but hopefully not to those who conceived of the idea under consideration.

to eschew the problem of "alterity" which characterised colonial anthropology. This new point of view is clearly demonstrated in *Ethnography and the Historical Imagination* by John and Jean Comaroff (1994). In addition, the discussion has reached a point where some writers no longer recognise the distinction between anthropology, ethnography, and literature or creative writing. This is best exemplified by *Writing Culture*, a book edited by James Clifford and George Marcus (1986). The authors saw this as an excursion into the "poetics and politics of ethnography," as is revealed by the subtitle of the book. This format is an intellectual terrain in which literary criticism shades into cultural criticism, and cultural criticism becomes synonymous with ethnographic representations. In this *Weltanschauung* (a term which features in their text) anthropology is redefined beyond recognition.

The latter is perfectly comprehensible, if it is remembered that the texts referred to above are part of the intellectual rebellion against colonial anthropology which dates back to the late 1960s and early 1970s. Secondly, there is an unmistakable convergence between them and what now passes as "deconstructionist" literature under the influence of post-modern writers. Benita Parry makes this explicit in her essay "Resistance Theory/Theorising Resistance or Two Cheers for Nativism" (1994) and in her attempt to develop a decolonised theory of literature. If not intended, Edward Said's inquiry into the "cultural topography" of imperialism in his *Culture and Imperialism* (1993) has the same effect. It is apparent that in the various works mentioned so far terms such as "culture," "anthropology," "ethnography," and "literary criticism" acquire new meanings. Therefore, anthropology and African literature might be an unconscious invitation to an epistemological medley where everything will mix, but will not necessarily cohere for some time.

This essay is concerned with neither literary criticism nor the review of African literature, but rather with its ontology. This effort inevitably entails a transposition from historical terms to ontological conceptions. For instance, there is a palpable distinction between anthropology as a historically defined field of study and the anthropology of African literature at different historical junctures. Similarly, there is a conceptual difference between the study of specific African cultures, whether in literature or in anthropology, and an attempt to comprehend African cultures in their generic sense. Here, one might experience that confluence between historical

The Anthropology and Ethnophilosophy of African Literature

Archie Mafeje

Introduction

The relation between anthropology, ethnophilosophy, and African literature encompasses a very vast field which has not yet been systematically explored within African studies. It is thus bound to be controversial, especially in that it straddles disciplines. Establishing common terms of reference between the different specialisations might prove particularly difficult because some of the disciplines, such as anthropology and philosophy, are themselves confronted with awkward epistemological questions. For instance, there is an ongoing debate (UNESCO, 1984) about the exact nature of African philosophy and its affinity to African ethnophilosophy. On the other hand, the status of anthropology in Africa has remained ambiguous since independence.

Despite the fact that there is conceivably a logical relationship between anthropology and African literature, a great deal will depend on what is understood by "anthropology." Colonial anthropology in Africa represented more than one intellectual tradition. For instance, whereas the French and the few American anthropologists who worked in Africa were attracted to African ethnophilosophy and expressive forms, the British anthropologists in their positivist zeal to establish a "science" of society hardly paid any attention to such "nebulous" systems (barring religion and rituals which were thought of as concrete). As would be expected, this gave rise to different predispositions towards African orature.

The second point which is worth noting is that in contemporary discourse anthropology has lost its original meaning, as a study of "primitive" societies or cultures. The emphasis is now on "ethnography," which is often interpreted as "intersubjective communication" between the fieldworker and his/her informants so as

Literature and Anthropology in Africa

The African continent is a rich source of world culture; however, its heritage—like other aspects of its wealth—has often been exploited, deformed, minimized or/and appropriated. In an age that claims globalism and multiculturalism, exploration of alternative ways of life and other types of creativity is imperative. If the world is indeed becoming more unified, it should only do so by giving each part of the globe its due, and not through the hegemony of one part over the others. It is essential then to highlight systems of thought that have been ignored, dismissed or misrepresented. It is equally essential to realize that all poetics is, in the last analysis, ethnopoetics. The aesthetic dimension in cultural configurations, i.e. poetics, is intimately related to the ethos of a social group at a certain conjuncture of its history—and thus the need for anthropology in comprehending literature and the parallel need for literary insights in understanding anthropological and ethnographic accounts. More often than not, anthropology and literature overlap accidentally or by design to deepen our understanding of patterns of behavior.

"Africa" in this issue covers the sub-Sahara and north of the Sahara: it is continental Africa. "Literature" covers both written texts by individual authors and oral works which are a product of the collective imagination. Participants in *Alif* 17—an issue devoted to Africa in a journal published in Africa—are naturally mostly Africans, but authors from other continents (America, Asia and Europe) also figure. The articles, interviews, testimonies, translations and illustrations cover different corners of Africa: North, East, West and South; though not every country in Africa is represented in what should be considered only a step in an ongoing search for understanding of African civilization. Comparative studies between various African literatures as well as between African and non-African literatures have been included without compromising specificities—in the conviction that any interpretation or understanding requires necessarily analogic thinking and a comparative perspective.

Alif, a multilingual journal appearing annually in the Spring, presents articles in Arabic, English and occasionally French. The different traditions and languages confront and complement each other in its pages. Each issue includes and welcomes original articles. The next issues will center on the following themes:

Alif 18: Post-Colonial Cultural Discourse in South Asia.
Alif 19: Gender and Knowledge: Contribution of Gender Perspective to Intellectual Formations
Alif 20: The Hybrid Literary Text: Arab Creative Authors Writing in Foreign Languages

Your voice is this?
I can almost touch it
I can almost inhale from its branches
the aroma of the earth, the sweat of the mountains
I can almost hear in its beat
the water gushing in the resounding Congo River.
Your voice, O Africa
whose echo sways me as cyclones do!

—Muhammad al-Faituri (translated from Arabic)

...engaged in what should be the simultaneous act of eliciting from history, mythology and literature, for the benefit of both genuine aliens and alienated Africans, a continuing process of self-apprehension whose temporary dislocation appears to have persuaded many of its non-existence or its irrelevance in contemporary world reality.

—Wole Soyinka

Contents

English Section

Arabic Section

The following people have participated in the preparation of this issue: Mona Abaza, Nadje Al-Ali, Roger Allen, Soraya Altorki, T. J. Anderson, Donald Cole, Virginia Danielson, Abd al-Hamid Hawwas, Izz al-Din Ismail, Ayman al-Kharrat, Edwar al-Kharrat, Muhammad Afifi Matar, Claude Meillassoux, Laurence Moftah, Maggie Morgan, Tahia Abdel Nasser, Cynthia Nelson, Reem Saad, Hanan Sabea, Mohammed Serag, Susan Slymovics, Nahla Ahmed Soliman, Robert Switzer, Sheldon Watts, Magdi Yusuf.

Printed at : Elias Modern Press, Cairo.

Price per Issue: - Arab Republic of Egypt: L.E. 10.00
- Other countries (including airmail postage)
Individuals: $ 20; Institutions: $ 40
Back issues are available.

Earlier issues of the journal include :

Correspondence, subscriptions and manuscripts should be addressed to :
Alif, The American University in Cairo
Department of English and Comparative Literature,
P.O. Box 2511, Cairo, Arab Republic of Egypt
Telephone: 3575107; Fax: 355-7565 (Cairo, Egypt)
E-mail : ALIFECL@ACS.AUC.EUN.EG

Journal of Comparative Poetics

No. 17, 1997



LITERATURE AND ANTHROPOLOGY IN AFRICA




Bibliotheca Alexandrina
05322200